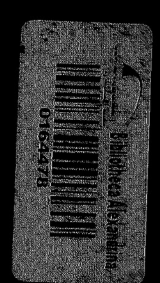
فيتو باندولفي

تاريخ المسرح

روح الفودفيل

ترجمة

الأب الياس زحلاوي



القسم الأول

روح الفودفيل

الفصل الأول

من المعرض إلى "الفودفيل"

المسرح الايطالي الجديد والمعرض :

ما تدين به **الكوميديا الارتجالية** لـ« بلاوتوس »، يدين به « الفودفيل » **للكوميديا الارتجالية** : البناء والتأثير الهزلي .

ان تحول الارتجال الى لعبة مسرحية ذات ذوق فرنسي ، يعود الى الهجرة النهائية الى باريس لافضل الممثلين الايطاليين ، أي الى منتصف القرن السابع عشر . ويستعيد هذا الجنس الجديد العديد من عناصر مسرح الاقنعة ، ولكنه يتخذ ، بصورة تدريجية ، شكل تمثيل هزلي للواقع اليومي . ويشكل **مسرح المعرض** مرحلة اساسية فيه ، بادائه الذي يفوق بحريته ومرحه ، اداء مسرح الاقنعة ، الذي كان يرتبط بنماذج اصلية . ويقف « لوساج » (Lesage) ، « مخترع » الفودفيل ، الشرعي والرسمي ، في الملتقى بين مسرح المعرض ، **والمسرح الايطالي الجديد** ، اللذين نجحا في باريس ، في العقود الاولى من القرن الثامن عشر .

ان الفودفيل ، بحسب المعنى الاول للكلمة ، جنس مرتبط بالتركيب بين الموسيقى والالقاء ، وباكتشاف الكوميديا الموسيقية ، أو ، بعبارات اخرى ، بضرورة العثور في النص والموسيقى ، على العناصر الرئيسية للعرض . وكانت العروض الايطالية تدين بنجاحها للممثل فقط ، أي للقناع، الذي كان يستمد قوته من النموذج الاصلي، اذ يبدعه أو يجدّده . وذلك ، الى ان اصبح باليا . وعندها ظهرت ضرورة جنس جديد ، ونص حقيقي يتيح للممثل ان ينتصر . وان الفودفيل يوفر بالتحديد هذه الحبكة ، وسيصبح ، شيئا فشيئا ، مرادفا ، في المسرح الفرنسي ،

لـ « جنس هزلي » : أي مرادفا لمسرح محترف موجه للجمهور ، ويدعمه الجمهور ، لانه ينطوي على امكانات واسعة في مجال الضحك ، امكانات كامنة ، هذه المرة ، حتى في النص نفسه .

واكتشف « لوساج » ، وفيما بعد « سكريب » (Scribe) و « لابيش » (Labiche) ، و « فيدو » (Feydeau) ، وسواهم ، اكتشفوا الضحك الذي يلائم عصرهم : فليس الهجاء أو السخرية بالنسبة اليهم ، غاية ، ولكن وسيلة ، وتظل الغاية تقنية الاداء الهزلي ، التي ترتكز بالدرجة الاولى على الموقف ، بمساعدة الرد .

عندما يصبح المسرح محترفا ، يحتاج الى الهزل كإلى الخبز اليومي ، ويترتب عليه ان يجدّد ، دونما انقطاع ، هذا الهزل ، لان الجمهور يملّه بسرعة . وان تاريخ الفودفيل حقا تاريخ مجهود متصل في هذا الاتجاه ، تتخلله فترات من انتقال السلطات أو حتى من غيابها الطويل . وهو يستوحي الاخلاق المعاصرة ، وشخصيات الحياة اليومية ، ولكن بوصفها مجرد ذرائع شكلية ، فالنتيجة ، في النهاية ، لوحة جذابة ، ويصوّر الجمهور بالوان حادة ، وتلخص اللوحة أذواقه ونزواته .

((سكريب)) :

بعد «لوساج» بقرن،اعطى «اوجين سكريب» (Eugène Scribe) (١٧٩١ — ١٨٦١) الفودفيل طابعا انيقا، يميل الى الرومانسية، وتتحول فيه العاطفية الى سخرية تتطاول على عظماء الارض ، على كراسيهم المذهبة ، وعلى مغامراتهم الحالمة . ويعطيه ايضا بناء متينا ، ويجعل منه الاداة المسرحية المفضلة ، اذ يرقى بالملامح التي رسمها « لوساج » الى ملء اكتمالها ، ويلائمها مع ذوق عصر تجديد الملكية (Restauration) (١) الخيالي والمنتفخ قليلا.وهو يعرّي قواعده التقنية

(١) هو العصر الذي حكمت فيه الملكية فرنسا ، من جديد ، من ايار (١٨١٤) الى تموز (١٨٣٠) — (المترجم) .

وخصائصه . وتظل ((**كوب ماء**)) (عام ١٨٤٠) و ((**معركة سيدات**)) (عـام ١٨٥١) مثالين كلاسيكيين للعبة مسرحية لامعة (ترافقهـا خاتمة اخلاقية) .

تحتفظ رائعة « سكريب »، ((**معركة سيدات**))، بنضارتها وحيويتها، على الرغم من مضي أكثر مـن قرن عليها . فهناك سيدتان نبيلتان مـن « عصر التجديد » ــ وهما العمة وابنة اخيها ــ تغرمان بشاب «بوناباري» ماجن ، حكم عليه بالاعدام لانه قبّل قائده العجوز ، اذ كان يجرد مـن رتبته العسكرية ، ولانه صاح بحماس : « ليعش الامبراطور » . . ويبحث عنه باصرار ،أحد الحكام ، وقد تخلى عن « بونابارت »،وبات خادما وفيا جدّا للملكية . وتخفيه السيدتان في قصرهما تحت لباس خادم . فيطلع الحاكم على الامـر ، ويقيم في قصرهما ليبلـغ غايته . فتقود السيدتان معركة ضارية لانقـاذ المحكوم المسكين ، ولكن الجذاب . وتقوم بينهمـا معركة أخرى ، أقل صراحة ، للاستئثار بحبه . ويتزوج البطل احدثهما سنا ، وهي ابنة الاخ ، وفق ما تقتضيه القاعدة ، مع ان العمة الداهية ، كانت صانعة خلاصه الحقيقية . وبعد أحداث كثيرة والمفاجآت المألوفة ، يكاد الحاكم ان يلقي القبض على فريسته ، عندما تنتهي القضية بالعفو المنتظر طويلا . في هذا ، ساق « سكريب » حبكة تعتمد ((**عامل المفاجأة**)) (Suspense) وقد اكتشف قواعده ، وأكسبه آلية تامة ، ضرورية في هذه الحال . ولقد رسمت الشخوص ، بموجب غايات الحبكة ليس الا ، وفق طريقة الفودفيل الكلاسيكية . وفي الوقت نفسه ، تتشابك الخيوط، بحيث تضيف الى **عامل المفاجأة** المؤثرات الهزلية .

يتابع « سكريب » الطريق التي رسمها « كولدني » ، أكثر من طريق « بومارشيه » (Beaumarchais) . فهـذه ذات طبيعـة استثنائية ، يستحيل استعادتها في اطـار ترفيه يومي ، مسـلّ . كالذي ينشـده « سكريب »،اذ كان،قبل اي شيء آخر ، مسرحيّا محترفا.ولكن تذوّق الكوميديا تقدّم بفضله . وهو يحرص على اثارة الاهتمام بالخاتمة التي يجعلها اخاذة . ويستخدم « عامل المفاجأة » ، كي يحصل على تأثيرات هزلية مدروسة جيدا ، ترتكز على قوة النص ليس الا .

لابيش :

ان خليفة « سكريب » المباشر ، في حظوة الجمهور الباريسي ،«اوجين لابيش » (Eugène Labiche) (١٨١٥ ـ ١٨٨٨) ، هو حصراً وعمداً، مؤلف فودفيل (توفر له دوما معاونون كثيرون ، كانوا يمدّونه بالافكار). وينقل « لابيش » الاهتمام مـن العالم الارستقراطي ، الذي كـان يهواه « سكريب »، والذي انتصر في « عصر التجديد » ، الى دنيا البورجوازية. وهو ، شأنه شأن « سكريب » ، ماهر في ابداع مواقف هزلية . ولكن المحاكاة الساخرة ، التي كان « سكريب » يحتفظ بهـا في اشكال محببة على الارجح ، تتخذ مع « لابيش » الوانا كاريكاتورية ، وتلامس اللذع الساخر .

ان «لابيش » ، الذي امتد ابداعه الغزير بنجاح طوال « الامبراطورية الثانية » ، يصف بتوفيق عادات واخلاق العالم الذي ينتمي اليه : عالم في طريقه الى اشغال المناصب الاولى ، في الحياة الاجتماعية والسياسية. ويمثل وجهة النظر الباريسية (فلا يتردّد ، عندما تتاح له الفرصة ، في الهزء من الريف) . وان السخرية التي يستخدمها ، لتسبب ، شيئا فشيئا ، الشلل والسلبية . كان الفودفيل لدى « سكريب » ، يجهل الشخص ، ان صح التعبير ، فنراه لديه ، بصورة دائمة تقريبا ، مقلصا الى حدود عنصر في اللعبة المسرحية . اما لدى « لابيش » (الذي يهوى ايضا اغناء مادته بأغان ظاهرها غرامي) ، فالشخص هو محرك الحبكة ، بفضل خصائصه التي لا تعبّر ، الى ذلك ، عن مثل عليا كبيرة ، ولا عن اهواء جامحة ، ولكن عن اوهان الحياة اليومية ، أو ، على الاكثر ، عـن مشاعر تلبي مقتضيات حياة خانقة وجيدة التنظيم .

ان النظرة التي يلقيها « سكريب » على العالم، والديكور الذي يقيمه، كانا قادرين على اغراء الجمهور ، اذ يقدمان له صورا رضية عن الطبقة العليا ، التي كان يفترض في المرء ان ينشد الانتماء اليها . فان « لابيش » يتخذ من الجمهور بالذات ، موضوعا : فيبدع على المنصة نسخة عنه ،

مع ان الجمهور لا يخيل اليه انه يجد فيها نفسه . ذلك لان « لابيش » ينظر اليه من علٍ ، ويلاحظ عاداته بدقة عالم طبيعي ، ويضخمها على المنصة ، بحيث يستخرج منها تأثيرات ذات هزل لا يقاوم . بهذا العمل ، يتبنى « لابيش » اسلوبا واناقة ، يحدثان المسافة الضرورية بين الكاتب وموضوع المسرحية . وهو لاينسى قط اذواق عصره ، ولا علم العرض التمثيلي . وفي شيء ، هــو في أساسه صنعة ، يوفــق في اقحام قصــد كاريكاتوري يكشف عن ارهاف **المتأنق** ، ولكنه لا يريد ، مع ذلك ، ان ينتزع حجاب السذاجة والمرح . في حين ان المتملّق ما زال يلمح لدى « سكريب » ، المتملق ايضا لجمهوره ، الذي يقدم له مئات المسرحيات القصصية . ففي الاساس من الهام « لابيش » ، يقوم حساب ــ ولنقل انــه تجاري ــ يستجيب مباشرة لممارسة مسرح الفودفيل في زمانــه ، ولامكانات الممثلين ، الذين كان عليهم ان يقوموا بالاداء ، وخصوصا لنزوات الجمهور . وكما يحدث أحيانا ، فان السعي وراء النجاح يقود « لابيش » الى شيء من « المزاجية » ، والى حس بالملاحظة ، يفضيان به الى ما هو ابعد مما كان يرمي اليه . فان عمله يمكّنه اذن من تحقيق مداخيل اكيدة ومتصلة ، ولكنه ، في الوقت نفســه ، يسجّل مرحلة حاسمــة في تطوّر المسرح الهزلي . ويترتب حتى على الاكاديمية الفرنسية ان تعترف باهميته، اذ تستقبل « لابيش » بين اعضائها . وسيستمر طوال الجمهورية الثانية، وطوال الامبراطورية الثانية ، منذ نجاحه الاول ، في ٨ حزيران عام ١٨٤٨ ، بمسرحية « **النادي الشامباني** » ، حتى نشوء الجمهورية الثالثة ، عام ١٧٨١ ، عندما ستظهر موضوعات جديدة ، واخلاق جديدة . وقد لاحظ ان جمهور زمانه يعبّر ، قبل اي شيء ، عن مقتضى مزدوج : عن هزل يسلّيه دون ان يزعجه (وهذا شأن جميع الازمنة) ، وعن عمل معقول ــ معقول جدا ــ يبدو وكأنه مقتطع ، كما هو ، من الحياة اليومية . لذا ، فهو يلجأ الى المحاكاة الساخرة والى مواقف يدرسها ، كي يستخرج منها تأثيرات غريبة ، وفق قوانين آلية مسرحية ، يعطي بواسطتها الجنس الهزلي ، كمــالا شكليا عظيما (دون أن يكشف « الحيلة » قط ، كمــا سيحدث لـ « فيدو » (Feydeau) مع انه اكثر حرصا منه) . وان

« فيليب سوبو » (Philippe Soupault) الشاعر السوريالي الذي ندين له بأعمق دراسة حول مسرح « لابيش » ، قد لاحظ بذكاء الوضوح الذي ابرز به « لابيش » قوانين الهزل ، واستخدمها . وهي قوانين تبدو في غاية البساطة ، وفق موجز « برغسون » (Bergson) ، ولكنها صعبة جدا في وضعها موضع التطبيق . ويفسر « سوبو » اسباب نجاح « لابيش » بالقسوة التي يبرهن عليها ، في نظره ، برسومه ، و « بالمجازر التي يرتكبها ، عن طريق الضحك » . الا انه يبدو لنا ان القسوة تفترض مشاركة ما . والحال ان « لابيش » ، كما يلاحظ ذلك « سوبو » نفسه ، لا ليشارك . فهو يلاحظ ويمثّل بطلاء رقيق من الاناقة ، بوصفه روحا حرا ومتشككا . وهو يتأمل من علٍ ، في تشاؤم مطبق ، ذروة الهزل الذي اطلقه . ويصبح تهريج الشخوص ، بين يديه ، مُهينا ، وهو ينكر لاي مثل أعلى ان يستطيع خدمة شيء آخر سوى تغطية المصالح والشهوات . وان حكمه ، بعيدا عن وقاحات اللعبة الهزلية ، على خفة الامبراطورية الثانية،يتبدّى خاليا من الرحمة.وهو يعرّض للهزء مشاعر البورجوازي العادية ، وانحطاطه الحميم ، وغريزة البقاء لديه ، الخبيثة . وان اتساع هذه الصور الغريبة يشمل جميع طبقات المجتمع ، جميع انماط الحياة وجميع الاعمار . وان هذا العالم ، الذي ينتمي اليه « لابيش » ، والذي يريد تصويره ليسلّيه عندما يجده مجدّدا وقد اصبح الجمهور ، إن كل هذا العالم ، يتبدّى فارغا ، هوائيا ، لا نفس له الا الاندفاعة الحيوانية . ومع ذلك ، فان فودفيل « لابيش » ، بعد أن كان آنذاك رمز اللامبالاة بالذات ، يبدو اليوم نتيجة تطور فريد ، مرآة لسذاجة غير معقولة ، ورقيقة .

وقد عرفت اعمال « لابيش » تبدلات بطيئة ، يتدخل فيها خصوصا إثراء الموضوعات :من ((**قبعة قش من ايطاليا**)) (عام ١٨٥١) الى ((**العمولة القاهرة**)) (عام ١٨٦٤) والى ((**ايجب ان يقال ؟**)) (عام ١٨٧٢) مرورا بـ ((**سفر السيد بيريشون**)) (عام ١٨٦٠) و ((**الخجولان**)) (عام ١٨٦٠) و ((**الرماد في العيون**)) (عام ١٨٦١) .

انتصار الفودفيل الباريسي :

هوذا العصر الذي ينتصر فيه الفودفيل ، ويبلغ ذروة مجده . فسيكون هناك ، في خطى « لابيش » ، بين غروب الامبراطورية الثانية وبداية الجمهورية الثالثة ، « هنري ميلاك » (Henri Meilhac) (١٨٣١ — ١٨٩٧) و « لودوفيك هاليفي » (Ludovic Halévy) (١٨٣٤ — ١٩٠٨) اللذان سيقدمان ، متعاونين ، موضوعات لموسيقى « جاك اوفنباخ » (Jacques Offenbach) (١٨١٩ — ١٨٨٠) ، ذات الخيال المتألق ، وقد اشتهرت خصوصا : « **الحياة الباريسية** » (عام ١٨٦٦) و « **هيلين الجميلة** » (عام ١٨٦٤) ، وهما تقعان في منتصف الطريق بين الفودفيل والاوبريت . وسيقارب « الكسندر بيسون » (Alexandre Bisson) (١٨٤٨ — ١٩١٢) كوميديا السلوك بمعناها الحصري ، لاسيما في « **نائب بونبينياك** » (عام ١٨٨٤) ، ذات اللذع العدواني . وسيمارس كل من « موريس هينيكان » (Maurice Hennequin) (١٨٦٣ — ١٩٢٦) و « بيير فيبر » (Pierre Véber) (١٨٦٩ — ١٩٤٢) صناعة الهزل بوقاحة . واخيرا سيكون هناك « فيدو » (Feydeau) وسيحتلون جميعا مركز المجتمع الباريسي ، الذي سيعطونه غليانا محببا بقدر ما هو جذاب ، والذي سيكتبون اخباره الحية .

وسيتبع هذه الحركة ، مؤلفون يتسمون بطابع آخر ، وقد اجتذبتهم بسنائها : « اميل اوجييه » (Emile Augier) (١٨٢٠ — ١٨٨٩) و « ادوار بايرون » (Edouard Pailleron) (١٨٣٤ — ١٨٩٩) ، المختصان بكوميديا السلوك . وهناك « فكتوريان ساردو » (Victorien Sardou) (١٨٣١ — ١٩٠٨) الذي سيرسم ، الى جانب ميلودرامات « بالالبسة » مؤثرة ، صورا تتسم بمحاكاة ساخرة ماهرة ، مثل « **السيدة المستهترة** » (عام ١٨٩٣) ، و « **القرويون الطيبون** » (عام ١٨٦٥) ، و « **راباكاس** » (عام ١٨٧٢) و « **بورجوا زيو بونت ــ ارسي** » (عام ١٨٧٨) .

كورتيلين :

يكشف « جورج كورتيلين » (Georges Courteline) (١٨٥٨ — ١٩٢٩) معظم صوره الهزلية في « محاورات » صغيرة حقيقية . فهو مراقب رقيق وكئيب ، ودود حيال العالم الذي يراقب تقلباته اليومية ، في حين يشارك فيها مباشرة . حتى انه قد يبدو احيانا ، وكأنه يتأثر ، كما في ((بوبو روش)) ، ذلك الشخص الذي يدانيه اكثر من سواه ، وقد بات سجين عالِم صغير ، حيث تطل ايضا ، مع كل ذلك ، بعض زوايا من سماء حرة وصافية .

يعنى « كورتيلين » بعفوية ظاهرة ، وبطبعية تتبدى ، لدى التحليل فقط ، مدروسة في ادق تعابيرها ، متنبهة لجميع ردود الافعال السيكولوجية ، ومستعدة لتلقف ترجمتها المسرحية . وهو يتعمد مهمة محدودة ، هي مهمة مداهمة حياة عالمه البورجوازي والبورجوازي الصغير ، وهو يستخدم المرح بمثابة كاشف . ويوفق كل التوفيق ، فيكشف ، في ماهو أبعد من التمرين الادبي ، مأساة أولئك الذين ينتمون الى هذا المجتمع . ويعاني شخوصه الحرمان ، في ارتباطهم الوثيق بالمؤسسات العائلية والاجتماعية ، التي تبتلعهم كأشداق الجحيم . وعبثا يطالبون بالكرامة والاحترام . ولا يملكون سوى ان يجنوا ، على هوامش الحياة ، هذا وهما زريا ، وذاك ومضة سعادة . وبالطبع ، فان أساهم حيال الوجود يدفع « كورتيلين » الى تعاطي الهزل بصراحة وصخب . وتصبح فلسفة الحياة لديه وقحة ، اذ انها تسعى لتأليف مضاد للالم . فيصف ويحدّد الوجود المهدور ، الذي تدمّره الوزارات والمحاكم ودوائر الشرطة وكتائب الخيالة وحياة الاسرة : تلك السجون اليومية ، التي لا يستطيع التمرّد ان يحقّق ضدها سوى انتصارات عابرة ، هشة ، في لحظات وامضة من الحرية . وتكمن المأساة — الكوميديا التي يعانيها البورجوازي الصغير لدى « كورتيلين » ، في شعوره الدائم بالنقص ، في ضعفه ازاء العقبات التي تعترضه .

هوذا العسكريون في « **افراح الكوكبة** » (عام ١٨٨٦) ، والمحاكم ، ومراكز الشرطة واللصوص ، في « **المفتش طيب القلب** » (عام ١٨٩٩) ، و « **البند ٣٣٠** » (عام ١٩٠٠) ، والاسر المضطربة في « **آل بولانكران** » (عام ١٨٩٨) و « **السلام في البيت** » (عام ١٩٠٣)و « **الخوف من الضربات** » (عام ١٨٩٤) . وهوذا ايضا وجه « **بوبوروش** » (عام ١٨٩٣) المؤثر .

فيدو :

في نهاية القرن ، وفي باريس « العصر الظريف » (La Belle Époque) انتزع فودفيل « جورج فيدو » (Georges Feydeau) (١٨٦٢ ـ ١٩٢١) امتياز الكمال . لقد تبلورت فيه صورة للحياة ، ناضجة ومكتملة ، ومصير للمجتمع . فان « لولو » التي صورها « فيديكند » (Wedekind) تقابلها في فرنسا « آميلي » والصبية « كروفيت » ، اللتين ابدعهما « فيدو » : فهؤلاء الثلاث يحتفظن ، مع فارق نصف قرن تقريبا ، بما هو عصي على التفسير والتحليل .

كان المجتمع الفرنسي انذاك قد بلغ من الثقة الذاتية ما مكنه من ان يمنح ذاته ترف النظر الى ذاته ، برضى أم لا ، في المرآة . والى ذلك ، فان مقارعة الذات وقوانينها الخاصة ، لم تكن لتعني الفاء للذات ، وقد تكون ، على العكس ، تخليدا للذات .

ويواصل « فيدو » عمل « لابيش » ، ويستلهمه في مؤلفاته الاولى . ولكن سرعان ما اكتسبت لعبته المسرحية ، مزيدا من الحرية والغنى في الامكانات : فانه ، بعد « فارس » « **ديك الحبش** » (عام ١٨٩٦) و « **السيد يصطاد** » (عام ١٨٩٢) ، يبلغ نفسا ذكي السخرية في «**البرعم**» (عام ١٩٠٦) . وتصور « **السيدة القادمة من عند ماكسيم** » (عام ١٨٩٩) و « **تدبر أمر آميلي** » (عام ١٩٠٨)غرابات مجتمع ، الغرامية المضحكة . وان « **الشك** » (عام ١٩٠٧) و « **لكن لا تتنزهي هكذا عارية بالكلية** » (عام ١٩١١) تلمسان وتعريان منه الفظاظات والاوهان المحتومة . ويلائم

بناءٌ يبلغ هذا القدر من الحساب والوظيفة ، أسلوب مسرحي يصعب تكراره : هو فن هزلي خاص جدا ، يقوم على الايقاع ، والدقة ، والخصائص البارزة ، والردود الحادة ، كل ذلك في حركة تتحول الى دوار ، وتطلق سخافات الحياة كما يطلق الجلبان من قرنه . ومع ذلك، فان هذه السخرية تظل بريئة .

وتعود « **بصل على الرغم منه** »(١) « عام ١٨٩٢ » ، بموضوعات مبتكرة ، الى السخرية اللاذعة من الاوساط العسكرية ، التي سبق ان صادفناها لدى « كورتيلين » . وهنا ، كالعادة ، تتوافق ملاحظة الاخلاق مع بناء هزلي يبلغ مهارة بهلوانية . والى ذلك ، فقد كان التمثيل ، منذ « **فندق التبادل الحر** » (عام ١٨٩٤) ، يبلغ تجريدا شبه موسيقي في تنويعاته ، ويكتفي بذاته كليا ، تماما كما في الخصومات اللامعقولة ، والالتباسات الموجودة في « **المرحومة والدة السيدة** » (عام ١٩٠٨) و « **يحقنون الطفل** » (عام ١٩١٠) .

لا يسع المرء ان يفسر هذا الشوط الذي قطع بمثل هذه الاناقة والخفة الموفقة . ففيه يصادفنا مرة اخرى كل النسغ العاطفي لحضارة ما . وليس المقصود اليوم ابداء حكم على الفودفيل ، ولا تثبيته في التصاميم ذات القيم المسرحية المفترضة . فقد دخل نطاق التاريخ ، وهو بهذه الصفة ، تجمد وتحدر ، وانجز . انما المقصود فقط ان يعترف له بمكانه ، وفي الوقت نفسه ، ان نضيء به وقائع عصره ، كي نفسر ، على نحو أفضل ، الوقائع التي تلتها . وان الضحك الذي يثيره الفودفيل يتفق والتناقضات غير المحدودة التي يقع فيها حتما هذا المجتمع ، لانه بلغ نقطة الاشباع : فالضحك يصر على ابرازها على نحو مباشر وفاضح . والضحك يبدع الصدع . فان فودفيل « فيدو »يتغنى بمجد الصدوع

---

(١) العنوان الفرنسي كلمة (Champignol)تركيب مصطنع من كلمة « بطل » (Champion)وكلمة « فطر » (Champignon) . لذا ارتأينا ترجمته بكلمة عربية كثيرا ما تستخدم للتعبير عن خلط مماثل : بصل .. وبطل .. (المترجم) .

التي تتسع ، ويعلن فرح الدمار : وهو يسترسل فيه راضيا . فكل هذا المجتمع يتشبث بالحياة ليستخرج منها عصارتها . ويستمتع بها بحذر ، ولكن بنهم ، وهو يدافع عما يملك . فان « آميلي » تعود بصورة طوعية ، بعد كل بهلوانياتها ، الى وضعها كعاهرة .

الضحك الالماني :

في بلد « البطل البسيط جدا » ، ليس بوسع « الفارس » والفودفيل ان يظلا دون اهمية . ويبدو الضحك الالماني وكأنه التعبير عن هذا الروح الشيطاني ، الخاص بالانسان والانسانية . فيصبح برازيا ، ويولد اندفاعات غامضة ، ويتلفظ بتجاديف داعرة . ويتخذ اشكالا ممسوخة كما في رموز « بوش » (Bosch) و « كراناك » (Cranach) وهو يتوجه نحو الرؤيا . هذا ، وان كان لا يظهر سوى فرط في تعاطي الجمعة . وعندما يمتزج ، كما هي حاله ، بلاهوت الاخلاق وميتافيزيقيتها ، يصبح هذا الضحك عصي التحديد على الغرباء . فيبدو تارة فظا ، وطورا حادا . ولا يؤثر هذا المرح في من لا يشارك فيه ، وكلما انفجر ، سبب حيرة . ومع ذلك ، فانه يشكل جزءا لا يتجزأ من نفسية ماثلة حقا في الوقائع التاريخية . وهو يعرب عن الشك في ان ما يزعزع العملاق ، ويملأه حرارة ، هو ، في نتيجة المطاف ، غريب وحسب ، وان الابواق الميتافيزيقية واللاهوتية تسمع اصواتا صريحة النشاز ، وان كل ايديولوجيا تخفي خدعة . تلك هي ، في الواقع ، العلاقة بين بساطة « كاسبرله » (Kasperle) الغبية،وصخب « فاوست » الايديولوجي: الحاجة المرضية الى التعليم والعمل ، وفق توجيهات بناء نظري . تلك هي ، على الاقل ، الحال بالنسبة الى « فاوست » الدمى ، وهي مسرحية تهريجية ، ذات نكهة مزيج من امور شيطانية وكلمات داعرة (وقد استلهمها « جوته » ، ولم ينس ، عند الحاجة ، ان ينافسها في اللبس البذيء : الاترى « مفيستو » في آخر « **فاوست الثانية** » لجوته ،بعد العديد من التبدلات والكثير من التفكير ، يستسلم ، مرة اخرى ، لميوله الشهوانية ، ويسعى لاغواء ملائكة الرب الصغار والظرفاء ؟) .

ان « جوته » ، الذي عرف ان يعبر عن شعب ، في نفسه وتاريخه ، قد بات المفتاح الذي يتيح ادراك السبب الاول في هذا المرح ، الضائع تلوة في هذيانات مفرطة ، والمقتصر طورا على حماقات تعيسة في حانة . تلك هي ، في القرن السابع عشر ، حال بطل « كريملشاوسن » (Grimmelshausen)المسمى ب « البسيط جدا » ، الذي ينتقل من الارادة المتصوفة الى الوحشية المتبجحة ، والذي يبدو انه يثير تارة الانفعال ، وطورا الضحك حتى الدموع – ولا يفهم التأثير الذي يريد المؤلف ان يفضي اليه . وقد جرب « جوته » المسرحية الهزلية ، ولكن معرفته بالفودفيل (بوصفه مديرا لمسرح « فايمر » ، صادف هذا الجنس كثيرا) خدمته خصوصا في اغناء ((مسرح الدمى)) ، لصالح « التاريخ الماساوي للدكتور فاوست » .

نشهد نشوء المرح الالماني ، في المسرح ، في فارسات الكارنفال ، وفي الغرابة الريفية لـ ((مسرحية ليلة الصيام)) كما عرفها عصر النهضة ، وكالتي كتبها « هانس ساكس » (Hans Sachs)وحققها .

ليس من الصعب قط ان يصعد المرء من الريف الى القصر ، وان يجد العنصر الشيطاني لدى من يمارس الابتزاز ، كما في الابحاث غير المعقولة لاربعة من علماء الطبيعة ، ينتهي بهم الامر الى العثور على الشيطان متجسدا ، على الرغم من كل قانون طبيعي .

((مرح ، هجاء ، سخرية ودلالة عميقة)) (عام ١٨٢٧) ، ذلك هو عنوان الأستطراد الساخر الذي كتبه « كريستيان ديتريش كرابه » (Christian Dietrich Grabbe)(١٨٠١ – ١٨٣٦) . ويتخذ القصر ، حيث يلتقي هؤلاء الشخوص ، بسبب تراكم الغرابات فيه ، مظهرا غريبا في ميتافيزيقيته .

وفي ((دون جوان وفاوست)) (عام ١٨٢٩) يتطلع « كرابه » الى رؤية اكثر تعقيدا ، ولكن مقاصده تخونه ، اذ تدفعه الى البحث عن مغامرات ايديولوجية ضبابية .

ويتسلق المرء من القصر ، باتجاه الاكواخ القابعة في الاعالي ، بين جبال « التيرول » ، وسط سكانها ، البخلاء والعنيدين . وان الشيطان، عدو سعادة « الزينو » ، ملكة الهند ، البالغة الحسن والوديعة ، قد حولها الى عجوز مسكينة متسولة ، والقاها بقسوة تحت رحمة البخل . والدموع التي تنهمر من خدودها ، عندما تبكي ، جواهر يتوق اليها « كلوثاهن » الداهية . ولكن الخلاص ياتيها في اللحظة المناسبة . ذلك هو موضوع **« ملك الالب وعدو الانسان »** (عام ١٨٢٨) لـ « فرديناند ريموند » (Ferdinand Raymund) (١٧٩٠ — ١٨٣٦) . وبوحي من قريحة خرافية ، مرحة ومسلية ، تذكر بفالس « فيينا » وسمفونيات « الالب » ، يسخر « فرديناند ريموند » من هدس مشاهدة الشياطين في كل مكان ، من سلطاتهم المزعومة ، ومن طبيعة الجبليين البدائية . وهو ينتقل بطبعية كاملة ، من الخرافة على طريقة « كوتزي » ، الى الواقعية السيكولوجية ، ومن السخرية الخيالية الى موضوعية مرة .

ان اكثر مسرحيات « ريموند » انتشارا وعرضا ، هي **« المبذر »** (عام ١٨٩٤) ، التي اتسم بطابع كوميدي اكثر صرامة ، وتنطوي على عبرة اخلاقية ، ولكن بلهجة سلسة ، وبحس مسرحي متقد الحيوية .

ان الممثل — المؤلف « يوهانس نستروي » (Johannes Nestroy) (١٨٠١ — ١٨٦٢) يرجع صداه ، بلوحات لطيفة مماثلة ، تهيمن عليها الوجوه الشعبية ، وتدور فيها بعض تلك الوحدات المسلية ، ذات الخاتمة السعيدة ، التي كان يستسيغها بافراط جمهور « فيينا » . وفي هذه الاعمال تصاغ لغة شبه محكية يتضح من التصاقها باللغة المحكية ، انها رشيقة ومفاجئة .

لنذكر من هذا النتاج الواسع :

« **النفي من البلد المسحور ، او ثلاثون عاما من حياة متشرد** » (عام ١٨٢٨) و « **على سطح الارض وفي الطابق الاول او العاب القمار** » (عام ١٨٣٥) . ولقد مثل ، حديثا ، المخرج التشيكي (Otomar Krejça) وكاتبه المسرحي « كاريل كراوس » (Karel Kraus) ، في « **مسرح خلف الباب** » ، في براغ ، تحت عنوان « **حبل لعنق واحد** » (عام ١٩٦٧) ، لعبة خيالية ، او بعبارة اصح ، جولة بين موضوعات « نِستروي » وشخوصه ، ذات ايقاع اخاذ ، ومرح يقترن ببعض الانفعال الرقيق .

الفصل الثاني

الكوميديا الروسية الساخرة

فونفيزين :

كان الفن المسرحي النظامي ، في منتصف القرن السابع عشر ، قد دخل روسيا ، مع الفرق الايطالية (الارتجالية) والفرنسية . فنما بتأثيرها نشاط مماثل باللغة الروسية . فقدم أول مؤلف ناجح ، « دونيز ايفانوفيتش فونفيزين » (Denis Ivanovitch Fonvizine) (١٧٤٥ — ١٧٩٢) ، في « **قائد اللواء** » (عام ١٧٦٨) و « **الابله** » (عام ١٧٨٢) بعض اللوحات اللاذعة والمرحة عن الحياة الاجتماعية : وهي لوحات تستبق تصوير السمات الخاصة بالنتاج الهزلي الروسي : عدوانية ساخرة تبلغ ، بشدة اللمسة الواقعية ، المحاكاة الساخرة والتشويه ، كي تكشف الثنايا الخفية في الاخلاق .

كريبيدوف :

ان « **ماساة الذكاء المفرط** » (عام ١٨٢٣) لكاتبها « الكسندر سركييفيتش كريبيدوف » (Aleksandr Sergueevitch Griboedov) (١٧٩٥ — ١٨٢٩) امينة للفودفيل الفرنسي ، ولكنها ، بالمقابل ، لاذعة ، مشحونة بغضب اخلاقي ، كاشفة للزيف ، وهي بذلك تسير في خطى « **مبغض البشر** » لـ « موليير » . وتشكل حادثا عارضا في حياة صاحبها ، وفي النتاج الروسي المعاصر . فقد كان دبلوماسيا روسيا ، في الثالثة والثلاثين ، عندما اغتيل في طهران على يد جماعة من المسلمين المتعصبين . فلم ير عرض عمله الوحيد ، الذي حظرته طويلا الرقابة القيصرية .

ان « كريبيدوف » ، مقتفيا الامثلة الفرنسية ومثال « فونفيزين »، الذي كان يكبره قليلا، يبني، على الرغم من انعدام الخبرة لديه ، كوميدياته بناء كاملا . ورسم بوضوح حبكتها ــ وهي احادية الخط ــ وشخوصها، بخطوط كاركاتورية في معظم الاحيان ، باستثناء الوجهين الشاحبين لامرأتين فتيتين ، والبطل « تشاتسكي » ، لسان حال الكاتب ، الذي يتبنى سلوك « السست » ، « مبغض البشر » . وغايته الحقيقية هي الطعن باخلاق وفضائح مجتمع موسكو ، الذي ينتمي اليه . وتتبدى ذروة موهبته في مونولوجات « تشاتسكي » وثورات غضبه ــ التي تجعل محيطه يعتبره مجنونا ــ أو في الشطحات التي يستخدمها « فاموسوف»، الذي ، اذ يشدد على بعض المبادىء الاخلاقية والعملية ، يتهم هذا المجتمع بقسوة غير مقصودة . ويسير العمل خلال يوم وليلة ، من الفجر الى الفجر . فنرى فيه مجتمعة شخصيات هذا المجتمع النموذجية : في النهاية تبدو اللوحة كاملة . وليس في تبني الشكل المسرحي ما يخدع . فهنا ، في الحقيقة ، تتحقق مقدرة الهجاء الهجومية . وبهذا المعنى ، تسجل ((**ماساة الذكاء المفرط**)) مرحلة حاسمة في تاريخ الروح الروسية في القرن التاسع عشر ، وسعيها للتحرر من الافكار المسبقة . ولسوف يحقق ((**مفتش**)) « غوغول » ، بصورة درامية خالصة ، ولكن بتفوق عظيم في الرشاقة والفعالية ، اهداف النقد الاجتماعي ، التي بداها « كريبيدوف » . ولكن الفودفيل ، في ((**ماساة الذكاء المفرط**)) يتخطى لاول مرة ، حدود كوميديا الطباع والبيئة ، كي يصبح صدى وممثلا للراهن اليومي ، الملاحظ بواقعية فجة ، والخاضع لهجوم منفلت ضد نقائص العصر .

غـوغـول :

مع « نيقولاي فاسليفيتش غوغول » (Nikolaï Vassilievitch Gogol) (١٨٠٩ ــ ١٨٥٢) نصل الى فحص حقيقي للبنية الاجتماعية : فان ((**المفتش**)) (عام ١٨٣٦) ، الذي كان في المنطلق فودفيلا ، سرعان ما تحول الى فعل اتهام ، يستند الى وقائع . ففي العقود الاولى من القرن

التاسع عشر ، كانت المنصة الروسية خاضعة بالكلية للنتاج الفرنسي ، سواء كان كلاسيكيا أو ثانويا (فودفيل وميلودراما رومانسية) . وكانت الحركة الثقافية الروسية تهتم اساسا بمواجهة وحل المسائل الداخلية المطروحة على هذه الامة الكبيرة . وان الاعمال الفنية التي ابدعها بهذا الاتجاه ، لم تمارس تأثيرا مباشرا على سائر التيارات الثقافية الاوربية . الا انها تشكل بعضا من اكثر تعابيره تقدما . وان ((**المفتش**)) ، التي كتبها « غوغول » بعد ((**النفوس الميتة**)) ، تقدم مثالا ، يصعب تخطيه ، لتدخل المسرح في حياة امة ، ولتسويغه بوصفه خميرة . ففي عام ١٨٣٥ ، قرر « غوغول » ان يتبع نصائح « بوشكين » (**Pouchkine**) ، وان يضفي مزيدا من البلاغة ،على التحليل اللاذع الذي كان قد خص به ادبه الروائي، بنقله الى المسرح . لم يكن بعد قد اتم السابعة والعشرين ، ولكن وعيه بات واضحا ، لضرورة مسرح قومي يواجه المسائل القومية . فمن صيحاته : *

« اعطونا شخصيات روسية ، اعطونا شخصيات من عندنا ، اعطونا ذواتنا . تقصوا طولا وعرضا بلادنا المترامية الاطراف . ماأكثر الطيبين. ولكن ما اكثر الزؤان الذي يسم وجود الاخرين ، دون ان يكبح اي قانون جماحهم . الى المنصة . فليتسن لجميع الناس ان يروهم . فليهزأ بهم . آه . ان الضحك لشيء عظيم . ما من شيء يخشى كالضحك . والمسرح مدرسة عظيمة ، واهدافه نبيلة . فهو يعطي درسا مفيدا ومقتطعا من الواقع ، لجمهور كامل ، لالف انسان مجتمعين . وهو يظهر في ضوء فخم سخف العادات والعيوب ، والارتعاشة العميقة التي تمنحها الصفات والمشاعر النبيلة » .

ويقول بعد ذلك :

« قررت في ((**المفتش**)) ان اجمع في حزمة واحدة ، كل العفن في روسيا ، والمظالم التي ترتكب في جميع الامكنة التي يفترض ان يطلب فيها من الانسان اعظم قدر من العدالة » .

يستعيد « غوغول » اساليب « سكريب » واشكاله المفضلة ، التي تسهل عليه مهمته : وهي تقديم برهان ساطع على هشاشة بنى فاسدة ، ما تزال في جوهرها اقطاعية . ويستخدم ، في هذا السبيل ، مقوما خرافيا وخياليا ، تستشف من خلاله جلذبية وهوة العدم ، اللاوجود . ويسير العمل الدرامي كله ، كما لاحظه « بيلينسكي » ، بموجب « واقعة وهمية ، واستيهام » . فالمحافظ واسرته ، وموظفو المدينة الصغيرة ، ـ وبعبارات اخرى ، كل الطبقة الحاكمة والعليا ـ اضطربوا بفعل شائعة وامر ملتبس . ويرتعشون امام موظف وزاري صغير وتعيس ، يظنونه مفتشا عاما قدم من العاصمة . وبمقدور المفتش ان يعري عدم جدارتهم ، وحقارتهم وفسادهم . ولكن « العصابة » تنجح في اجتذاب « خليستاكوف » : واغرائه ، واقتراح خطيبة عليه ، وتقديم مكافاة ثمينة له ، كي يطمس تعاساتهم . وينجحون في انضمامه اليهم ، وتواطئه معهم . وان « خليستاكوف » ، الخالي الوفاض والرجاء ، لا يفعل اي شيء كي يبدد هذا الالتباس . وعلى العكس من ذلك ، فهو يغذيه ، لان هذا الديواني الصغير يمتلك مواهب دهاء لامعة ، وميلا لا يقهر الى القمار والمغامرة . وينتهي به الامر الى فضح نفسه ، بسبب رسالة يعترف فيها لاحد اصدقائه في « بطرسبرج » ، يلتقطها احد موظفي البريد . ولكنه يرحل في الوقت المناسب ، كي يضمن الامان لنفسه . وفيما كانت العصابة ، بكامل اعضائها ، تستمع الى قراءة الرسالة ، وهي تتحمل في انسحاق ، الاهانات اللاذعة التي تنهال عليها ، والاحتيال الذي تشعر بأنها ضحيته ، اذا بشرطي يعلن رسميا ، ودون خطأ هذه المرة : « ان الموظف الكبير الذي وصل ، بأمر من صاحب الجلالة ، من «بطرسبرج»، يدعوكم للمثول بين يديه على الفور . وقد حل في الفندق » .

ان هذا المجتمع الصغير ، اذن ، تأثر واضطرب نتيجة وهم ، تحت سيطرة رعب لن يوفق في التحرر منه ، لان صوت الضمير يبدو فيه في سبات ، ولكنه تحول لديه الى كابوس . وهنا يتبسط « غوغول » في طريقة قصص « بطرسبرج » الخيالية (((**المعطف**)) ، ((**الانف**)) ((**الصورة**))) ، حيث كان العصر السحري ، المستوحى من

الرومانسيين ، مشحونا بدلالات ، ميتافيزيقية واخلاقية في آن واحد . فان هـذه الدمية المسماة « خليستاكوف » ، تخفي في ذاتها شبحا رهيبا ، هو شبح قاض اعلى . وان عمومية الموضوع لا تمنع «غوغول» من الهبوط الى الميدان الملموس ، لنقـد عادات الديوانيـة الروسية ، واخلاقها ، بسلسلة من التفاصيل اللاهبة والمعقولة . وفي مناوشة ذكية مع الجمهور ، يطلق « غوغول » في وجهه ، بلسـان الحاكم ، تعنيفـه الشهير : « ممن تضحكون ؟ انكم تضحكون من انفسكم » . ولقد لاقى تمثيل ((**المفتش**)) ، بالطبع ، عقبات جدية من قبل الـرقابـة وكبـار المسؤولين في الدولة . وراهن اصدقاء « غوغول » على غرور القيصر نيقولا الاول : فانهم ، بمقارنته بلويس الـرابـع عشر ، الـذي اجـاز ((**تارتوف**)) « موليير » ، حصلوا منه مباشرة على اذن بتمثيلها . وتسلى القيصر كثيرا في ابان العرض الاول ، وعلق على المسرحية امام الحاشية بروح رياضية مترفعة : « لقد نال منها الجميع نصيبهم ، وانا اكثر من سواي بقليل » . ولكن المهم في هذه الكوميديا ــ وما يشكـل جدتهـا الاساسية بالنسبة الى كوميديا اخرى ، هي ايضا مشهورة وثورية ، « زواج فيغارو » ــ هو واقعة اتهام الدولـة بالذات فيها ، وبناهـا وسلطتها . وليس هذا كل شيء : فالنهاية ، المدهشة ، تبشر بضرورة ثورة ، تفوق بتطلعها الثورة الفرنسية ، وتستشعر تطويرا تاريخيا في اتجاه عدالة مثالية . وكانت البورجوازية الروسية ما تزال راسفة في اقطاعية زراعية . وكان هذا التأخر ، من ناحية اخرى ، يحدث فيهـا خمائر ثورية ، وفحوص ضمير ، جاء عمل « غوغول » نتيجة اوليـة ومشرقة لها ، برؤياه النبويـة ، وبحكمـه القطعي . وان ((**المفتش**)) ، سواءً بالشكل او المضمون ، تذهب الى ما هو ابعد من نقـد الاخلاق ، على النحو الذي كانت الكوميديا تمارسه في المجتمع الفرنسـي . وان تتابعها ، كفودفيل : وحوارها السريع والمباشر ، يقودان الى ملاحظات تتخذ طابعا مدمرا ومطهرا . فان الجماعـة الريفيـة الصغيرة تمارس سلطانا وضغوطا ، ولكنها بدورها ، تخضع لارهاب السلطة المركزيـة ، التي يلاحقها ظلها . ولذلك ، فان ضيقهـا الهزلي وغرورهـا الكارثي ينمان عن تطلع الي العدالة . ويؤكد « بيلنسكي » ان البطل الحق هـو

الحاكم ، وان « خليستاكوف » ليس سوى اسقاط لهلعه وندمه . ومن الثابت انا نصادف هنا بطلا جماعيا ، عالما يعكس بشخصياته ذات الهزل المختلف ، ضيقات السلطة واحقادها ، سواء في الوضع الخاص بمدينة صغيرة من الريف الروسي ، او في عمومية واقع يتكرر قرنا بعد قرن ، ويلازم الجماعات البشرية ، التي يباغتها « غوغول » في لحظة يظهر فيها شرخ تحت اقدامها ، بفعل علاقـات متأزمة مع الحكم القائم ، الـذي اصبحت ضحايا له . وان الاوساط التي مستها هـذه المسـرحية ، هاجمت « غوغول » بشراسة . وقد ساندتهم الصحافة ، بحيث اقترح نفيه الى سيبيريا .

ولقد تعاون الممثل الكبير « شتيبكين » ، الذي مثل دور الحاكم ، والذي ندين له بالتوجه الجديد الذي اتخذه فن المنصة في روسـيا ، تعاون مع « غوغول » في عمله الاصلاحي للمسرح . ولم يعد « غوغول » للكتابة المسرحية الا عام ١٨٤٢ ، بعـد ان تخطى صدمـة ((**المفتش**)) والخصومات التي اعقبتها . وواصل تصوير الشرائح الاجتماعية التي كان يراها تعيش ، في واقعها اليومي ، المحسوس والمحير ، بعيدا عـن اشكال الرثاء المسيطرة . وتميز مسرحية ((**الزواج**)) (عام ١٩٤٢) بعض الطبقات والاوساط ، بمرونة ، في الوصف الهزلي الـذي يرتكز علـى تقدم تمثيلي ، لامع ومسل .

سوخوفو ـ كوبيلين :

كتب « الكسـندر فاسيلييفتش سوخوفو ـ كوبيلين » (**Aleksandr** Vassilievitch Soukhovo - Kobyline) (١٨١٧ ـ ١٩٠٣) ، ضمن خـط الفودفيل الساخر ـ مؤكـدا بذلك تقليد الجنس الـذي بـدأه « كريبيدوف » ، بعد مضي بضع عقود ـ ثلاثية درامية يدور موضوعها حـول شخصية « تارلكين » ، ومغامراتـه : ((**زفاف كريتشنسكي**)) (عام ١٨٥٤) ، ((**القضية**)) (عـام ١٨٦٢) و ((**موت تارلكين**)) (عـام ١٨٦٨) . بلغت السخرية حدا بدت معها ثورية (وقد قدمت ، على كل

حال ، مادة لعرض عظيم لـ « ميرهولد » في اوج الفترة « الحيوية ـ الميكانيكية » والبنائية) . فان حماسة المثقفين القتالية ضد التخلف ، والبؤس الاخلاقي ، وامتثالية الطبقة الحاكمة ، اتخذت ، طوال القرن التاسع عشر ، منبرا لها ، منصة المسرح ، حيث ستعلن اداناتها على نحو لا اصرح ولا امتن . فان « سوخوفو ـ كوبيلين » ، اذ يستخدم شكل الفودفيل ، وينجرف بمغامراته الشخصية ، وحميا الهامه ، يقود ، تدريجيا ، ثلاثيته ، نحو قصة رمزية يحددها التمرد على النظام الاجتماعي ، والسخرية منه (وتمثل « موت تارلكين » حدا في عنف الشتيمة الاجتماعية ، لم يصلها احد من بعد) . وان « سوخوفو ـ كوبيلين » هو اول من فضح رثاء المؤسسات الوحشي ، وقساوة سيرها . وهو يصف خصوصا ، بصورة قاتمة ولكن حقة ، ممارسة العدالة (التي كانت قد قلبت وجود المؤلف) : ويتبدى شخوصه القذرون ، وطرقه الفظة في التفتيش ، من خلال محاكاة ساخرة مخيفة . ويتبع التقدم الدرامي الدوامة الحتمية التي يفترضها المضمون . ويبزغ ، تحت مظاهر « الفارس » ، شيئا فشيئا ، وعي لشروط الحياة ، في روسيا القرن الماضي .

يرتسم اذن ، على الرغم من العقبة المقتدرة للرقابة القيصرية ، انطلاقا من نهاية القرن الثامن عشر ، تيار ساخر كبير ، يحدد علاقة متميزة الحيوية ، بين المؤلفين والجمهور ، بين المنصة والبنية الاجتماعية . ويأخذ المبادرة الاحتجاج الاخلاقي . وهو يتمفصل على تصوير صارم للواقع . ويحمل ، بمقتضياته ، على تصور اشكال تعبيرية تلائمه ، وفق سلسلة لامعة من التنويعات . فتتداخل الواقعية والخيال ، ويتقاطع الغريب والتشويه مع المغامرة الغرامية ، تحت تأثير وعي اخلاقي متيقظ ، وان اختبأ وراء الابتسامة .

الفودفيل السوفييتي :

للفودفيل جذور بالغة العمق في التقليد المسرحي الروسي ، بحيث ان اشكاله استغلت وجددت ، حتى بعد الثورة . ففي ((**تربيعة الدائرة**)) ،

(عام ١٩٢٧) لمؤلفها « فالنتين كاتايف » (Valentin Katalev) (ولـد عام ١٨٩٧) كمـا في «**حياة خاصة**»، لـ«نويل كووارد» (Noël Coward) يتبادل اربعة أزواج العلاقات فيما بينهم. والحدث يجري في اوج شيوعية الحرب ، عام ١٩٢٠ ، في موسكو . وقد عرضت قساوة هـذه الفتـرة ومصاعبها ،بنضارة ودونما افكار مسبقة . والازواج الاربعة ساكنون معا . فينشب جدل مباشر بين اعضاء الحزب ورفاق الدرب . ويثير التعصب واللا مبالاة ، وقد وضعا على صعيد واحد ، ضحكا محببا . ويستهدف التمثيل المسـرحي غاية هزلية في جوهرهـا . ولا تتخطى السخرية ، الا نادرا ، حدود التحبب . ويحتوي البناء الدرامي ، الوفي للتقليد ، مواقف ومفاجآت مسرحية ذات تأثير مؤكد .

وتستوحي « **ابن الاخر** » (عام ١٩٣٤) لمؤلفها «فاسيليشكفاركين» (Vassili Chkvarkine) (ولد عام١٨٩٣)،نزاعات عاطفية سخيفة الى حد ما ، وان سيرها ، وان كان لايخلو مـن امكانـات مسرحية ، ليبـدو ثقيلا وغير موفق سيكولوجيا . ويلاحظ فيها ارتباك واضح على صعيد التعبير (و « الواقعية الاشتراكية » في اوج تأكيدها) . ويود الشخوص ان يكونوا مرحين ، ولكنهم يتبدون على الارجح محزنين .

وتظل الروح اكثر رقة وحدة في « **الخارج على القانـون** » (عـام ١٩٢٠) لـ « ليف لونتـس » (Lev Lounts) (١٩٠١ – ١٩٢٤) ، و « البرغوث » لـ « افكيني زامياتين » (Evgueni Zamiatine) (١٨٨٤ – ١٩٣٧) ، مـع انهما تظلان في حدود تمريـن ، ومحاولة مليئة بتخيل رمـزي .

وكان الكاتبان ينتميان الى الحركـة الشـهيرة حركـة « **اخـوة سيرابيون** » ، التي لعبت دورا قياديا في الحركـة الثقافية الروسية ، خلال سـنوات شيوعية الحـرب ، والتي شتتت فيما بعـد . وكان « لونتس » في خطابه « **الى الغرب** » ، ينادي بأدب وبمسرح يتسمان بالقصة الخالصة ، والفن الدرامي الخالص ، في الاتجاه الذي كان ، في الوقت نفسه وعلى الصعيد نفسه ، يتطور فيه اخراج « تايروف » .

وتشكل ((**الخارج على القانون**)) مثالا نموذجياً على ذلك . فهي تقع في اسبانيا خيالية ، وتخصص للسعي وراء قصة مليئة بالمغامرات ، في ذاتها ولذاتها . وانها لتمتلك ، في الحقيقة ، ايقاعا رشيقا فريدا . فان « زامياتين » ، ذا التربيـة الانكلوسكسـونية ، يستند خصوصا الى مواقف هزلية وتلميحية . ومن الجلي كليا ، ان امكانات واسعة كانت تنفتح انذاك في الثقافة الروسية ، في اتجاه « اجتماعية هائلة » . ولقد خنقت في المهد بسبب نضوب النظام .

وتقدم ((**البرغوث**)) ، المقتبسة عن قصة « ليسكوف » (Leskov) ((**الاعسر**)) ، البرهان على خيال تمثيلي غني ، يعتمد التقاليد الشعبية ، وتلونه سلسلة من المفارقات التاريخية ، او الاسترجاعات الاسطورية ، في نسيج ثقافي غليظ ، يشل احيانا مرحا حادا .

ولقد سلك هذا الدرب ايضا « ميخائيل بولكاكـوف » (Mikhail Boulgakov) (١٨٩١ – ١٩٤٠) . فعمل أولا مع « ستانسلافسكي » على اعداد روايته ((**الحرس الابيض**)) . ثم ، اذ واصل العمل في مسارح الدولة بوصفه « مسرحيا » (اي مستشارا فنيـا) ، كتب سلسلة مـن المسـرحيات ، التي لم تعرض قط تقريبـا ، بسبب تدخلات السلطة السوفييتية ، بصورة مباشـرة او غير مباشـرة . وفي الادب ، فـان « بولكاكوف » فرض نفسه بهذه الروايـة ((**الحرس الابيض**)) : فقـد ترك اثرا عميقا ، لانها كانت المرة الاولى التي تصور فيها شخصيات من الماضي ، معادية للثورة ، تتصف بشيء من الانسانية . واراد « مسـرح الفن » ان يحولها الى عرض مسرحي . فوجد « بولكاكوف » نفسـه ، فجأة ، كما يرويه في كتاب ((**رواية مسرحية**)) ، مقذوفا مـن الاوساط الادبية ، حيث عاش حتى ذلك الحين ، الى وسط « مسرح الفن » . وبعد العديد مـن المصاعب ، فقد سمح « ستالين » نفسـه بعرض ((**ايـام ربينيخ**)) (عـام ١٩٢٦) . وهي الشكل المسـرحي لروايـة ((**الحرس الابيض**)) . ومنذ ذلك الحين ، مارس « بولكاكوف » نشاطا مزدوجا : نشاطا كروائي ، لم يكد ينشر قط ، في حياته ، واعيد اكتشافه عمليا ، منذ بضع سنوات فقط ، ان في الاتحاد السوفييتي ، او في أوربا الغربية ،

ونشاطا كمستشار مسرحي . وهي المهنة التي وفرت له اسباب العيش . ولقد اذن له بأن يمارس تقريبا نشاطه الاول ، على الرغم من عداء الرسميين الواضح له . ولكن نشاطه كمؤلف مسرحي ، حظر عليه عمليا . فعلقت مسرحياته على الدوام ، اما بعد التدريب الاخير ، واما بعد بضعة عروض . ونمت قريحته الخلاقة في خطين : فهو تارة يترسم خطى « **الحرس الابيض** » ، فيذكر نزاعات الحرب الاهلية ، كما في « **السباق** » (عام ١٩٢٨) ، وطورا يقترح مواقف هزلية ـ ساخرة ، وثيقة الصلة بالراهن ، كما في « **الجزيرة الارجوانية** » (عام ١٩٢٨) و « **ايفان فاسيليييفيتش** » (عام ١٩٣٥) . ودونهما درب ثالث يقدم سلسلة من التصويرات التاريخية كما في « **الايام الاخيرة** » ، وقد كتبت عام ١٩٣٥ ، حول موضوع النزاع بين السلطة القيصرية وبوشكين ، وكما في « **موليير او مؤامرة المتزمتين** » (عام ١٩٣٦) ، حيث يدور النزاع بين المتزمتين ، الذين يؤثرون على لويس الرابع عشر ، و « موليير » ، واخيرا في « **دون كيشوت** » (كتبت عام ١٩٣٨) ، التي تميل الى الميلودراما .

وفي هذه المسرحيات الاخيرة الثلاث ، يتنازل « بولكاكوف » لشكل مسرحي يميل الى التقليد ، ويستوحي ، عمليا ، نماذج القرن التاسع عشر ، الفرنسية . والى ذلك ، فان هذه المسرحيات الساخرة نفسها ، تذكر على نحو مباشر تقريبا ، بالفودفيل ، ولكنها تقتفي ، بصورة رئيسية، مثال « غوغول ». ومع ذلك، فقد تكون « **الجزيرة الارجوانية** » واحدة من الاعمال المسرحية ، التي تحقق اعظم توازن بين وضوح المجاز وواقعية مسلية كاريكاتورية لدى الشخوص . وليس في المقصد اي لبس . فقد كتب « بولكاكوف » نفسه : « ارى من واجبي ككاتب ،ليس النداءات من اجل حرية الصحافة وحسب ، ولكن ايضا النضال ضد كل اشكال المراقبة ، ايا كانت السلطة التي تمتلكها » . فان النقل الخيالي لقصة حقيقية ـ ازاء المراقبة الديوانية للعروض ، تمارس بثقل ودون اي لمسة ذكاء ـ يتجسد على المنصة بواسطة مغامرة على طريقة « جول فرن » (Jules Verne) ، يتحكم بها المراقب ايديولوجيا ، بحيث تنشأ نقاشات لا تنتهي مع مدير المسرح ، الراغب في انقاذ عرضه ، مهما كلف الامر ، والمكره على جميع التنازلات . ويتبدى الهزل بصورة دائمة .

وهو مزاجي يذكر بالاوبريت ، ولكن بغمزات لاذعة ضد رمزية ما ، وهو ، في آن واحد ، طليعي مـن حيث الشكل ، وثوري سياسـيا ، كما كان تطور لدى « ميرهولد » و « ماياكوفسكي » . وانه لنقد موفق وشجاع ، يجب التمعن فيه في اطار مسـرح الحجـرة لـ « تاييروف » (Tairov) اي بوصفه استعادة للفودفيل ، بله للاوبريت ، ومن حيث انـه تأكيد مجدد للقيم المسرحية في ذاتها ولذاتها (وقد يقال اليوم « ان الوسيط هو الرسالة ») .

ان ((**ايفان فاسيليفيتش**)) ، عمل اخر ، ناقد وخيالي ، يستهدف سلسلة من شخصيات العالم السوفييتي في الثلاثينات . وهو يهاجم على نحو اكثر مباشرة ، بعض الاهـداف التي سبق لـ « ماياكوفسكي » ان عينها ، لا سيما في ((**الحمامات**)): وهي ، باختصار، استبداد الديوانية. وجاء النقل فريدا الى حد ما ، ولكنه ، في جوهره ، يقتصر على مخططات كوميديا السلوك ليس الا . ويقوم اسلوب « بولكاكوف » الشكلي ، على الانتقال المستمر من الملاحظة الواقعية الى التشويه الخيالي ، حتى عندما يخلي النقد المكان ، كما في ((**السباق**)) ، لتصويـر مناخات ومصاعب : هرب « البيض »عبر اوربا ، اثر الهزيمة .

ان مجمل اعمال « بولكاكوف » المسرحية يعطي الانطباع عن عمل كان بوسعه ان يتخـذ ابعادا واسعة ، لو لم توقف المصـاعب الخارجيـة ، باستمرار ، تطوره . فهـو ، اذن ، اشبه شيء بمخطط كبير ، شـغل المؤلف بافراط ، بمصيره ، حتى يتسنى لـه ان ينضجه ، اما باعـادة بنائه ، واما بتوضيح فكرته .

((كاراجيال)) والمسرح الروماني :

ولد المسرح الروماني لدنيـا الفن ، مع « ايون لوقـا كاراجيال » (Ion Luca Caragiale) (١٨٥٢ ــ ١٩١٢) ، وخصوصا مع رائعته ((**الرسالة المفقودة**)) (عام ١٨٨٤) . والامة الرومانية تستيقظ في الوقت نفسه . فترافق الحياة المسرحية انبثاق الروح القومية المتدفق . وما بين

« المفتش » و « راباكاس » ، تكمل « الرسالة المفقودة » ، في لعبة مسرحية لاتقاوم ، لوحة المجتمع الاوروبي ، خلال القرن التاسع عشر ، في علاقاته بالمؤسسات السياسية . وان طابع الشخوص ليتخذ لونا « فوغوليا » متميزا . وللبناء الدرامي نضارة في الابداع والمواقف ، تذكر بلمهو اكتشافات « سكريب » و « لابيش » التقنية . وما هو اصيل حقا ، انما هو طابع الغرابة ، الذي تهيمن عليه السخرية ، والذي يشعر معه المرء بانه مدفوع بتدخل شخصية مفصلية ، يأتمنها المؤلف على حل الخاتمة الحقيقي ، وهي ، اذ تفلت من عمومية الرمز ، تنجح في ان تصبح الصورة الواقعية لمقتضيات اسمى ، وللطريق التي ترسمها القصة : نعني بها شخصية « المواطن الجذل » . ثمة سمة اخرى بارزة من روح « كاراجيال » ، هي ارادته في التوضيح . فسخريته لاتمارس في فراغ، وليس ما يحركه بمقصد تدميري صرف ، ولكنه هدف جيد التحديد : انقاذ الواقع الاجتماعي من مظاهره الخبيثة ، والتعرية الكلية للعلاقات الحقيقية القائمة بين الطبقة السياسية الحاكمة والاوساط الاقتصادية المسيطرة . وهو لا يقلص شخوصه الى دمى ، الى مجرد افرازات لشرط اجتماعي ما : انه يجعل منهم بشرا ، لهم أحزانهم وأهواؤهم ، ولكن موقفهم يأتي نتيجة لاوضاعهم الاجتماعية . وهكذا يحدد « كاراجيال » الضرورة لحياة ديمقراطية حقا ، تتشكل فيها آراء المواطن (هذا المواطن الذي ينتهي به الامر دوما الى التساؤل : « ولكن انا . . لمن اصوت ؟ ») داخل ضمير حر ، لاضمير مكره . ويؤكد في واقعية مقتضى حرية فعلية ، في الفكر والراي ، وحرية توازن حقيقي بين المواطنين والحاكمين .

ولا ينسى « كاراجيال » ان وراء الواقعة الاجتماعية ، يختبيء نسغ انساني ، كائن ودود ، وان اصبح اداة مذنبة لعلاقة اجتماعية منحطة وعكرة ، الا انه يخضع لامتحان الاوضاع ، ويشعر بمدى البؤس الذي يقوده اليه رثاء مواقفه : نرى ذلك خصوصا في الشعور الذي يربط « ستيفانو تيباتسكو » ب « زربي تراهاناش » . والادانة ، لدى « كاراجيال » ، لا تلغي قط الشفقة ، ولا تلغي السخرية التفهم ، ولا السلبي الايجابي .

الفصل الثالث

مسرح «البولفار»

من القرن التاسع عشر الى القرن العشرين

منذ نصف قرن ، يركض المسرح الفرنسي وراء سراب : تجديد مباذخ **مسرحية البولفار** ، اذ يقتفي خطاها ، ويقوم مجددا بتلك الثورة التي صنعها مسرحيو البولفار في « العصر الظريف » بدءا من فودفيل الامبراطورية الثانية .

ان السخرية المجملة التي مارسها الثنائي « روبير ده فلير » (Robert de Flers) (١٨٧٢ ـ ١٩٢٧) و«غاستون ـ ارمان ده كايافيه» (Gaston - Armand de Caillavet) (١٨٦٩ ـ ١٩١٥) ـ والتي تألقت خصوصا في ((**الملك**)) (عام ١٩٠٩) ـ تتناوب مع اللوحات السلوكية لـ « تريستان برنار »(Tristan Bernard) (١٨٦٦ ـ ١٩٤٧) ، الذي كتب رائعة صغيرة ، في الهزل والحنان ، بمسرحية ((**المقهى الصغير**)) (عام ١٩١٢) ، أو مع لوحات « جول رينار » (Jules Renard) (١٨٦٤ ـ ١٩١٠) ، التي تجمع في آن بين المودة والعدائية ـ في ((**خبز الاسرة**)) (عام ١٨٩٨) و ((**لذة الانفصال**)) (عام ١٨٩٧) ـ والتي هي بمثابة ملحق لنصوصه الكبرى ، وتعليق عليها ، او ايضا مع السيكولوجيا الدقيقة لـ « الفريد كابو » (Alfred Capus) (١٨٥٨ ـ ١٩٢٢)

و « موريس دونيه » (Marcel Achard) (١٨٥٩ ــ ١٩٤٥) . وبعد الحرب ، انتشرت روح « مارسيل آشار » (Marcel Achard) الفوضوية ولكن الرقيقة ، وانفعال « اندريه بيرابو » ـ (André Birabeau) .

ان كوميديات « جول رومان » (Jules Romain) (١٨٨٥ــ١٩٧٢) ، ذات الخلفية الاجتماعية ، أحدثت أصداء امتدت طويلا . وان أكثرها نجاحا ، من الزاوية المدرحية ، كانت اثنتين قام باخراجهما « جوفيه » : « **كنوك او انتصار الطب** » (عام ١٩٢٧) و « **السيد ترو هادك ، ماخوذا بالفسق** » (عام ١٩٣٠) ، وكلتاهما تظهر شخصيات نموذجية ، تقدم لها الحياة الاجتماعية مبرر وجود وسندا اخلاقيا : وذلك ، في ضوء ساخر ، ولكنه ، مع ذلك ، لا يفقدها شيئا من صحتها . ففي المدينة الصغيرة ، التي يقصدها «كنوك» ليمارس فيها (وقد اشتهر «جوفيه» بهذا الدور) ، ينجح في فرض العلم الطبي على انه ضرورة يومية ، لا مفر منها . الامر الذي يعود عليه ، بالطبع ، بمكسب معنوي ومادي . ويستخدم « جول رومان » تقدما دراميا وحوارا ، يحددان أسلوبا جافا متوثبا ، يكاد أن يصبح بيانيا ، وبرهانيا .

ان « جورج دوهاميل » (Georges Duhamel) (١٨٨٤ ــ ١٩٦٦) و « جان ريشار بلوخ » (Jean - Richard Bloch) (١٨٨٤ ــ ١٩٤٦) ، اللذين جمعتهما رؤية أدبية واحدة ، قدّما ، بدورهما ، بعض المسرحيات ، التي تقع على مستوى لا يشك في نبله ، ولكنه ، مع ذلك ، يفتقر الى ما يميّزه : « بلوخ » : « **الامبراطور الاخير** » (عام ١٩٢٠) ، و « دوهاميل » : « **عمل الصالحين** » (عام ١٩٢٠) .

وبعد ذلك بعشر سنوات ، أعطى « ارمان سالاكرو » (Armand Salacrou) و « جان انوي » (Jean Anouilh) مسرح البولفار ، قواما شبه شيطاني .

سالاكرو :

قد تبدو أحيانا ابتسامة « سالاكرو » ، المرّة والخفية ، مجانية وبعيدة : على العكس ، فان مغامرة العصر بالذات ، هي التي تعكسها بصورة غير مباشرة . فان التفاوت يفاجيء ويحيّر . فيواجه المرء مجازا ورمزا متّصلين ، لذلك الضيق عينه ، ولتلك المتناقضات عينها ، التي اشبعت بها حياتنا الاجتماعية ، حتى ادّق اليافها . فهناك ، من جهة ، الاندفاعة المحتومة والتي لا تكبح ، نحو التقدم ، وهنالك ، من جهة ثانية ، الاستعداد الابدي للشر والخطيئة ، الخاص بالطبيعة البشرية . بحيث يتساءل المرء دائما ان كان يمكنه تخفيف الشر المنتشر في كل مكان في العالم ، ولو قليلا . ويبدو انه من الممكن تغيير المجتمع وتحسينه ، وبذلك بلوغ ضمير انساني ، مختلف وافضل . ولكن كل ثورة دينية ، اخلاقية أو سياسية ، تفضي دائما الى الافلاس ، لان الناس يتنكرون لانفسهم . ومع ذلك ، فالثمار تنضج . ولكن الحزن بات يغلفها .

وقد قدّم « سالاكرو » مثالا ، اراده متواضعا ، على هذه الشريعة الاساسية ، مثالا متطرفا بسبب ما يتبدى فيه من رقة ، ولكنه ، بحكم هذا الظرف بالذات ، يكتسب دلالة اكبر ، في **« انسان كسائر الناس »** (عام ١٩٣٦) . وان كل مشاهد ليجد نفسه في شخص « راوول سيفيه »، معتمد جمعية قطنية . ان الزلة تحطم حب « راوول » و « ايفلين » ، وحب السيدة « برت » و « دنيز » ، الذين كانوا ، فيما يبدو ، سعداء : هي قمة دوامية . والحب يلوّث بالاقرار أو بالعنف : كي يعدم ، بطريقة ما ، وهم الطهارة . ولا يسع الحب الا أن يعيش ، ولكنه لا يسعه الا ان يعيش أيضا بالزلة . ولسوف يستمر لدى « راوول » ، ولدى « ايفلين »، وأيضا لدى « برت » التي طالما تتلهف اليه . فالحب ، شانه شأن التقدم في المجتمع وفي التاريخ ، يشوّه ذاته بأسلحته الذاتية ، ومع ذلك فهو لا ينقطع عن الوجود ، وعن تحقيق مصيره .

ثمة سؤال يطرح على « سالاكرو » ، وهو عامل حاسم في موقفه . انه سـؤال لازم والهم العلاقات النهائية بين الفلسفة والديانـة لـدى « كيركفارد » (Kierkegaard) و « شيستوف » (Chestov) : هـل السعادة ، بحكم الطبيعة ، في نزاع دائم مع المعرفة ؟ فقد تكون المعرفة خطيئة ، ضيقا . وعندها تكون الحقيقة لا اخلاقية وظالمـة : فيجب رفضها . وان العاصفة التي يثيرها افتراض مربك كهذا ، نجد ههنـا بعض جوانبها ، ولكن من باب السخرية : هي عاصفة في كأس ماء — اي في قصة زوجين عاديين : « راوول » و « ايفلين » . وان اقرار « راوول » وحقيقته، لينتزعان منهما الوسيلة الوحيدة التي كانت تحقق سعادتهما : حـب لا حـدود له . فوجودهما عـادي ، وعاديتان ايضـا طبقتهمـا الاجتماعية ، وقصتهما . واذ يستبعد كل وهم ، وكل تضخم تصوري ، تجد المأساة البشرية نفسها وقد تقلصت الى حـدود الـذاتية : اي الى مصيرها المحصور بين الرجاء واليأس ، في مد وجزر دائمين . واذ يدفع « سالاكرو » مسرحية « البولفار » الى ذروتها ، فهو يسعى لان يعطيها قيمة رمزية ، ويجعلها تقترب مـن التعريف بعصر ما ، وباخلاقه ، بلـه نحو يخفت هزله ، كلما تكرر) . وينكر « سالاكـرو » بالم صادق ، على نحو يخفت هزله ، كلما تكرر) . وينكر « سالاكرو » بالم صادق ، علـى الوجود اي مبرر . ويجد له محتوى متعددا ، ذا وجوه كثيرة ، وغنيـا بالامكانات . ولكن العوامل المختلفة لا تتحد فيه ، وعلى العكس من ذلك ، يلغي بعضها بعضا . ومع كل ذلـك فبوسع الحياة ان يكون لها معنـى ايجابي . ولكن اليوم ، لم يتبق لـ « انسان كسائر الناس » ، لا يملـك القوة على التمرد ، ولا على ايجاد حلول ، الا القرف ، ومجرد القرف ، تلامسه متعة النكتة : « ان الناس ، بالتأكيـد ، لا يحبون المشـاريع اليائسة » . وان شخوص « سالاكرو » لتبرهن على ذلك .

تلك هي مادة كوميدياته ـ منذ الاولى منها ـ التي احدثت صدى واسعا ، لاسيما « **مجهولة آراس** » (عام ١٩٣٥) و « **من اجل الضحك** » (عام ١٩٣٩) . وهو يطور فيها تقنيـة تصويرية ، لامعـة ومبتكرة . فتصور « **الارض مستديرة** » (عام ١٩٣٧) اكتشاف القارة الامـيركية . والمسرحية تبدأ عندما يصل الخبر مدينة « فلورنسا » ، وتدور احداثها طوال السنوات الست التي يمر فيها « سافونارولا » (Savonarolla) وينطفىء ، كانه النيزك ، ويصف فيها « سالاكرو » ردود افعال مجموعة من الشخصيات ،ويصور الاضطرابات التي تحدثها الظروف التاريخية ، في شؤونهم الشخصية . ويدع ظل « الاخ » يحوم فوق رؤوسهم ، وهو يتأرجح بين الحماس والانهيار ، وبـين المنطق والهستيريا . ويستخدم « سالاكرو » في « **الارض مستديرة** » أيضا وسيلته المألوفة : ادخال رؤى جديدة في تصاميم مستعملة . ويستعيد هنا ـ في تسويغ من الموضوع ـ الدرامـا الرومانسية ، ذات الاسلوب الالماني . وان المواقف لتخضـع لمقتضى : هو الكشف عن صغارة الشخوص الذين يجرفهم مصير تاريخي أكبر من مشاعرهم ، وأفكارهم ومودّاتهم . فيعلنون « ان الارض برتقالة في السماء » . وليسوا هم الا مظاهر عابرة لهذا العالم . ومع ذلك ، فان عدالة تاريخية تتكوّن تحت أبعد الاشكال عن التوقع ، وخلال أحداث خاليـة من النبـل ، وان القيم الاساسية في الحيـاة ، على الرغم من الانحرافات التي تفترضها (وان بنيّة سليمة) ، لا تهزم البتة بصورة نهائية . وان الوصف الدرامي ليوفق ، هذه المرة ، بين اسلوب التصوير الشامل والاحساس بالتفصيل . والاهواء البشرية تداهم في تضاعيفها الحميمة ، وهذا لا يخلو من عظمة .

في « **خطاب الهافر** » (عام ١٩٤٣) ، يبعث الريف الفرنسي ، بلوساطه الاجتماعية المميزة ، التي تجهل مبرّر وجودها . فنكتشف فيها مآسيها الخفية ، مزدانة باغراءات ميتافيزيقية (وهي تذكر باغراءات « بريستلي » (Priestley) المعاصرة) . فالشخوص فيها ، وقد خذلوا من جميع وجهات النظر ، على صعيد الحقيقة والاخلاق على السواء ، يقترحون ،

بقلم « سالاكرو » ، واقعا خاصا ـ هو شبح مأساة كل منهم ـ في عصر يعود الى الذاكرة كأنه كابوس ، وان كان شعاع من نور يخترقه .

هي هي اللعبة ذاتها في « **ليالي الغضب** » (عام ١٩٤٦) : محاولة كريمة وامينة للحدث ، حتى في التفاصيل . وقد أراد « سالاكرو » ان يطيل نظره ، ويبسط ما رآه ، ولكنه لم يلق بكل ثقله في موضوعه . فان « جان » ، وهو مناظر ومخرب ، يلخص المقاومة كلها . فينسف قطارا ، ويصاب بجراح ، فيلجأ الى أصدقاء يسلمونه ، في جبنهم ، للعدو . فيقتله رجال البوليس ، دون أن ينجحوا في اخضاعه . وهناك ايضا زوجته ورفاقه في النضال . ويتركز الاهتمام على « بيريت » و « برنار » ، الزوجين الخائنين ، غير الواعيين تقريبا . ويخضع « برنار » خضوعا تاما لـ « بيريت » . ولماذا أقدمت « بيريت » على الخيانة ؟ أهو الخوف من التورط ؟ أهي الرغبة في حماية أبنائها من عاصفة ممكنة ؟ ربما ما تزال هناك أحقاد مكبوتة وعنيدة . ولكن المأساة لا تتضح . وكلاهما يريد السلام . وكلاهما يريد الاعتقاد ، مهما كلف الامر ، بأنه يتوجب عليهما الا يقاتلا . والقصة كلها مثيرة ، تحركها حيلة تقنية خاصة : ان تجعل الشخوص يتكلمون بعد موتهم ، وان تذكرهم بواقع الماضي ، لدى اتصالهم المباشر بالاحياء . ومع ذلك ، فان تقنية التذكير كانت أكثر جدوى في « **مجهولة آراس** » . وهي ، هنا ، تعطي نتائج متفاوتة ، وهي احيانا متصنعة وغامضة . ويترافق التقدم الدرامي مع ملاحظات وتأملات سيكولوجية . ويقترح نزاعات في الافكار ، كما في المشاعر . ويعطي مختلف الشخوص الفرصة لبعض الاكتشافات السيكولوجية الفريدة . وللحوار حركة واسلوب يكشفان عن صفات ادبية جيدة . ومع ذلك ، فالمادة والبنية تظلان ، في جوهرهما ، ميلودراميتين ، ورومانسيتين ، بالمعنى المتدني للكلمة .

وبدءا من « **ليالي الغضب** » ، يسعنا ان نلاحظ ان « سالاكرو » ، في حين يتبنى مواضيع ، وخصوصا ظروفا ذات أجناس مختلفة ، يعجز عن التخلي عما كان الثابت في أعماله السابقة (وهي أفضلها) : الا وهو

اضفاء مظهر ميتافيزيقي وأخلاقي على المغامرات اليوميـة ، خصوصا العاطفية ، للبورجوازية الفرنسية ، الوسطى والعليا . وكان قد أعطى بعدا جديدا ، « الحالات » التي كان المسرح الفرنسي ، منذ قرن ، يطرحها بالق . واما لعبة الحب والخيانة ، التي كانت قد أصبحت تقليدا مسرحيا، فقد غلفها بسلسلة من الاعتبارات والتعمقات السيكولوجية ، التي أعادت الاتصال مع واقع المشاهدين اليومي . ومع ذلك ، فان محاولة التجدد في « **ليالي الغضب** » ، تبدو واضحة . ولكنها تظل في منتصف الطريق . فالمؤلف يجد نفسه متأثرا بالاحداث ، ويرى من الضروري تصويرها ، لانه يرى مدى تشوّه الضمائر بها ، ولكنه ينتهي به الامر الى السقوط مجددا في مخططات ما قبل الحرب .

ان « **الجندي والساحرة** » (عام ١٩٤٣) تسلية خالصة ، كما يصرح بذلك المؤلف . وان الخلفية التاريخية ــ الغراميات الصاخبة بين مارشال « ده ساكس » واحدى الممثلات ــ لا تقوم هنا الا لتجعل السيكولوجيات ، المثيرة والممتعة ، تتوهج .

وان « **ارخبيل لونوار** » (عـام ١٩٤٨) لصورة ساحرة ، مسلية ومعقولة ــ وفق التوجيهات الكلاسيكية للتقليد الهزلي ــ لواحدة من مائتي اسرة يقال انها تسيطر على فرنسا . وهي واحدة من الاعمال التي تجلب القارىء بمعرفة ادبية مرهفة ، وبذكاء ناقد محبب . وقد اضاف عليهـا « سالاكرو » ، في سبيل تمثيلها ، فصلا ثانيا . وبذلك قيدت الضرورات العمليـة إلهامه ، وجعلت مسرحيته هجينة ، ذات خاتمة مستعارة ، مقحمـة ، تذكر بنفسه الادبي في شبابه ، وتحرف النتائج المكتسبة . فالفصل الثاني لا يقنع ، ويحطم مرح الفصل الاول ، الذي اريد له ان يكون « ميتافيزيقيا » . وفي الحقيقة ، فان النقد لا يتخطى حدود الطرافة : فان الفضائح التي تسجلها الاخبار الصحفية ، هي أكثر ضجيجا ومفاجاة . ولقد اكتفى العجوز « لونوار » بالقليل . وان رثاء سائر افراد أسرة « لونوار » أكثر من طبيعي ، لكي يفاجئنا . وان الواقع ، بالتأكيد ، لاكثر تعقيدا .

« **كان الله يعرف ذلك** » (عام ١٩٥٠) تعقد بعض القصص الغرامية العادية جدا ، بواسطة خلفية تقع ابان المقاومة ، واطار اخلاقي يعاش وفق منطــق لا يرحم لقدريــة مسبقة . فاراد « سالاكرو » ان ينعش وساوسه ، بتسليط ضوء « لوثر » الساطع ، عليها . والتاثير فيها واضح لثقافة ما ، تميل الى البروتستانتية ، وترتاح لهذه العذابات التي يتداخل فيها الجنس والدين ، (في منظور اقرب الى المعرفة منه الى الايمان) .

ويعود « سالاكرو » بصراحة في أعماله الاخيرة ، « **مدعو من الله** » (عام ١٩٥٨) و « **المرآة** » (عام ١٩٥٦) ، و « **امرأة بالغة النزاهة** » (عام ١٩٥٧) ، و « **شارع دوراند** » (عــام ١٩٦٢) ، يعود الى روح مسرحياته لما قبل الحرب ، ويقف كتابته أيضا على تلك الاوساط الريفية ، التي يحتفظ بذكراها . وان اللمسات المتألقة والمهارات التقنية ، ليست بغائبة . ولكن الجنس يفقد اتصاله بعصره ، ويفقد الالهام حدته وابتكاره . فان الزمان والاحداث تركت بعيدا وراءها الصيغ التي يحاول «سالاكرو» ان يجد لها مخارج جديدة .

انــوي :

ينطوي الانسان الحديث على حاجة ، فيزيولوجية وسيكولوجية في آن ، الى التدمير الذاتي ، عن طريق الذاكرة ، والمذكرات الحميمة ، والاعتراف بزلاته وبانحطاطه ، المقصود أو غير المقصود ، من الملائكية الى الحيوانية . وان « جان انوي » (Jean Anouilh) هو بطل دراماته الثابت . فكل ردّ من ردود مسرحه ، هو رد من حياته . وكل جنحة ناجزة هي زلة من زلاته . وكل موقف من مواقف شخوصه هو انعكاس للصور التي احاطت بصباه . حتى ان اعماله تتبع نفس المنحنى الــذي تتبعه حياة انسان : فالنزاع الدرامي ينمو فيهــا ، على نطــاق واسع ، ولكنه وحيد . وان الوجوه التي يجول في وسطها مصير البطل ، تحتفظ بملامح متماثلة على الدوام ، ثابتة ، حجرية . وان « جان انوي » لينتمي

الى اولئك الذين يتخذ الفن ، بالنسبة اليهم ، معنى شخصيا خصوصا ، وبعد مفاجاة وتحرر : انه اعتراف علني ، ترتد اليه الحياة .

ان النزاع الاساسي في درامات « جان انوي » ، وحدود الخطأ الذي يلغم الوجود ، من نتاج البيئة العائلية حيث يترعرع المرء ،وحيث يحكم عليه بالعيش ، فيما بعد ، على الرغم من كل تمرد . ويحاول الهرب من الموقف الذي يضعنا فيه المصير ، ولكن زمن المغامرة والرجاء قد انقضى . والحياة تسجل إفلاس هذه المحاولة : تلك هي الحال في « **المسافر من دون متاع** » (عام ١٩٣٧) ، و « **المتوحشة** » (عام ١٩٣٨) و « **اوريديس** » (عام ١٩٤٢) و « **روميو وجانيت** » (عام ١٩٤٦) . وعندما يسعى « انوي » لان يبدو مرحا أو صافيا ، فان تقشفه لايقل لهذا السبب ، وضوحا . ويبدو ان « **القطع الوردية** » تظهر امكانية الهروب والسعادة في عالم جديد : وهي ، في الواقع ، تشير الى هشاشتهما ، وتجعلهما خرافيين وخياليين ـ كما هو حب الامير في « **ليوكاديا** » (**عام ١٩٤١**) ـ وتتيح التبصر بان خير حل للحياة هو نفيها في الحلم ، في تلك الصور الوردية التي يعلل بها المرء نفسه ، عندما يقف خارج الواقع والحس المشترك .

ان البيئة العائلية ، التي توحد الافراد في مجموعة اولية ، لوثت جميع العلاقات الانسانية ، ونخرتها وأفسدتها . فقد ابدعت شبكة من المؤامرات واشكالا من العنف والرثاء ، والحقد والكبت ، لايمكن تجنبها، وينتهي الامر بالمرء ، حيالها ، الى تحطيم مبرر وجوده ، اذ يغذيه بكل مايخفيه من شر ونجاسة . وطالما كان المرء طاهرا بعد ، ولا يريد ان يتنازل ، فانه يخوض نضالا لاهوادة فيه ، ليقنع الاخرين بأن الشر قابل للشفاء ، ولينتزعهم من مصيرهم . والصراع شهم ، ولكنه مهزوم مسبقا . وينتهي الامر بالمرء الى ان يساق طوعا الى ميدان اولئك الذين كان يرجو إنقاذهم ، فيخلط كل شيء ، ويفقد كل شيء . وخلال الصراع ، يظهر الحب ، الذي قد يستطيع إنقاذ المرء من البيئة العائلية واقتياده الى آفاق الحياة . ولكن الحب لايظفر قط بالحظ ،

وهو ابدا ملغوم بالموت (كما هي الحال بالنسبة الى « اورفيوس » و « اوريديس ») ، بالنجاسة وبالانحراف . وان مصير الخليقة والخطيئة الاصلية ، ليتكرر على صعيد كل وجود .

وتنتمي كل من ((انتيغون)) (عام ١٩٤٣) و ((ميديه)) (عام١٩٤٨) الى جنس تجديد الاساطير الكلاسيكية . أهي اساطير ؟ أهي نـزاعات فكرية ؟ تقاطعات تاريخية ؟ حنين شاعري الى الرموز الانسانية ؟ إنطواء على هذه البراءة ، وظيفة تدميرية ، متفاوتة الوعي . وفي منطلق هـذا متألقا . و ((انتيغون)) مثال كامل على الشكل الجديد : الا انها انيقـة وحيّة في تقدمها ، بقدر ماهي هشة في جـوهـرهـا . وفي ((ميديــه)) ، فالمقصود ، مرة اخرى ، تمرد يرمي الى نجاة .

يعطي « انوي » مسرحياته ، استمرارية في اللون تثير الاعجاب حقا : فهو يكرر قصة براءة دنستها الظروف والبشر . ومع ذلك فهو يعتّقدها بوجه متكرر وثرثـار ، وهو وجه امرأة في الخمسين من عمرها ، تمارس على هذه البراءة ، وظيفة تدميريـة ، متفاوتـه الوعي . وفي منطلق هذا الموضوع غير المتبدل ـ الذي يعود بالحاح الاحلام نفسه ، وبدلالتهـا الرمزية نفسها ـ ينسج « انوي » تنويعات مختلفـة ، مستخدمـا اكبر قدر من الذكريات الادبية ، التي تمكنه من المعارضة . ويغرف بكلتـا يديه من اكثر المصادر تنوعا ، لدى « فيدو » و « كوكتو » ، ولدى «بيك» (Becque) و « جيرودو » .

لاتخرج مسرحية « كولومب » (عام ١٩٥٠) عن القاعدة . فهـذه المسرحية تنسجم الى درجة مدهشة مع عالم « انوي » . وهي لاتفتقر الى بعض الجراة في التصويـر ، ولا الى مرح ملـون في بعض ردودهـا . فهنا يصنع « انوي » مزيجا ماهرا ، يتخذ فيه « الاسود » مظهر طرح محبب لامور مشبوهة ، و « الوردي » مظهر رواية غـرامية خـاصة بالفتيات . وهو بذلك يرضي مقتضيات جمهوره المزدوجـة ، وينتزع نجاحا كبيرا . فـان تجديد مسرحية « البولفار » يتحقـق بـواسطة

تطعيمات مأساوية ، وبحجة اخلاقية قائمة ، ترتاح ، مع ذلك ، في تقصي جميع الصيغ الممكنة « الخطيئة » .

كما هي الحال في كل نتاج مسرحي غزير ، تتدخل ، في لحظة معينة ، لدى « انوي » ، امكانيات الذوق والمهنة ، التي تفتقد العمل شخصية ، اذ تفرض عليه اللعبة المسرحية كفاية في ذاتها : بدءا من « **التدريب او الحب المعاقب** » (عام ١٩٥٠) ، وهي تنويع حول « مسرح فوق المسرح » ، وانتهاء بـ « **القبّرة** » (عام ١٩٥٣) ، وهي « جان دارك » جديدة ، مرورا بـ « **سيسيل او مدرسة الاباء** » (عام ١٩٥١) ، وهي محاكاة ساخرة طريفة لموليير ، و « **فالس مصارعي الثيران** » (عام ١٩٥٢) ، وهي تنويع لـ « فيدو » ، وتعليق عليه . ويندر جدا الا يؤخذ الجمهور بذلك . فان كلا من هذه المسرحيات ، اذ تستند الى تقليد متين ، تبسط بعض الاغراءات السيكولوجية او الهزلية ، القادرة على توفير التسلية او إثارة الاهتمام . فيقدم اذن « انوي » نفسه على انه آخر تقمصات المؤلف الذي حقق نجاحا عظيما ، ولكنه لايهمل تمثيل الاعيب ساخرة ذات « مستوى رديء » .

لاشك ان « **فالس مصارعي الثيران** » تسجل حدا : هو الحد الذي يكتفي فيه خيال المؤلف باحداث تسلية . صحيح ان ملامح النقد اللاذع ليست بغائبة . ولكن ذلك ايضا من صميم التقليد ، وان رافقته مسحة من المرارة والاحتقار . فان « انوي » يمزج بمقادير بارعة تصوير الاخلاق ، وطابع حالات « الفودفيل » وتشابكها . وهولايرجح ابدا الكفة في اتجاه او في اخر . ولايطالنا الملل الا حيال بعض الالحاحات الحكمية ، وهي ليست دوما ذات ذوق سليم . وفي نهاية المطاف ، فان شعورا بالضيق ينشأ ، بالضبط عندما يريد « انوي » ان يفرض شخصيته . وان التساوق والتوازن يظلان كاملين ، طالما يوفق في عكس ميول الجمهور الخفية ، واكثر نزواته تسترا ، واذن عنادا .

في « **اورنيفل او مجرى هواء** » (عام ١٩٥٥) يتسم « الكونت اورنيفل » وهو شاعر وزير نساء ، بطبيعة مراهق مدلل ، ولكن متمرد . انها

كوميديات زائفة ، مصطنعة ، انها معارضة هائلة ، وهي ، مع ذلك ، مسرح صرف، يدخله المرء بمتعة. فالمفارقات، والحِكَم، والاستشهادات، والصور الطبيعية أو الخيالية ، كل ذلك ينبع من عبث لا يوصف ، يتهكم باكثر الافكار جدية . فلن « انوي » يتوجه لجمهور يعي اللعبة ويهواها. ويقدم مادة للعرض ، تماما كما يؤلف بطله الشاعر قصائد للمجلات الواسعة الانتشار . فهو يجدد « الفودفيل » بطلاء كلاسيكي (اذ يعيد في هذه الحال ، « دون جوان » لموليير) . وبعد ان كتب قصائد ملهمة، جيدة النظم والتقليد ، آثر « اورنيفل » ان يتفرغ للتعامل مع النساء . فيحتك ، بالطبع ، باجسادهن ، اكثر منه بارواحهن . ويجعل وحيه يخضع لمقتضيات المغنين الشعراء (وانه لوحي مرن ، يتحكم بالقوافي والمقاطع) . ويتعرض للاهانة من قبل صديق سوقي فظ ، ولكن طيب القلب ، وهو ، خصوصا ، يملك ثلاثة مسارح . فيتيح له ذلك أن يتنقل في هواه . صحيح انه يلهو مع سكرتيرته وخادمته ، وكلتاهما تعشقه حتى الجنون ، والكنه يحترم زوجته ويجهلها . فيضع «انوي» «دون جوان» ، كيفما تأتى له ، في الازمنة الحديثة ، ولكن لايسهل عليه أن يطرح ، بصورة طبيعية ، نزاعه الداخلي الجديد . ولم يوفق الا بالسير في خطى سلفه الشهير (بخلاف « ا. ف. ده ميلوز » (O. W. de Milosz) وابداعه المؤثر لـ « دون جوان ») . وهو ، اذ يفعل ، يبسط صراعا غريبا بين القيم الروحية ، التي يجسدها كل من سكرتيرته وكاهن لامبال ، وقيم المادة والحياة والواقع ، التي يؤكدها « اورنيفل » ، ويدافع عنها ويعلنها في صفاقة وحشية ، في كل عمل وكل قول (باستثناء الابيات الدينية التي يكتبها ، في بعض المناسبات ، لكي يضمن لنفسه عطف السماء) . ويتعانق الخير والشر ، الخطيئة والطهارة . وان « اورنيفل » ، الذي يشعر بوهن في قلبه ، ليميل حتى الى التوبة (وهذا لن يحدث ابدا لـ « دون جوان ») وما ان يظن نفسه تجاوز الازمة حتى يعود الى موقفه المالوف ، وقد زاد اصرارا اكثر من أي وقت مضى ، على ممارسة دهائه مع طغمة النساء . واذ به يصعق

على عتبة مغامرته الاخيرة . وقد زين « انوي » هذا المخطط ، لا بسلسلة من الردود المثيرة والمؤثرة وحسب ، ولكن ايضا بمبتكرات من النمط الكلاسيكي (مثلا التعرف على ابن بلغ من العمر عشرين عاما) ، أو على العكس من ذلك ، باللغة الحداثة (مثل اللجوء الى « المسجلة » من أجل بعض المقاطع الساخرة) . وتعود المواقف والاسترجاعات الى أكثر المصادر تنوعا ، وليس ثمة أي صعوبة في معرفتها . وان « انوي » ليتفنن في بسطها ، كما لو كان يريد ان يفضح متواطئين معه . وتسيطر الاحالات الى الادب الكاثوليكي . وهي تظهر ايثارا ، لا يسعى المؤلف قط الى التستر عليه ، لمذهب يبلغ مثل هذا القدر من التآلف مع ضرورات الحياة، يبدي استعدادا دائما للغفران ، ويحرص على ان يجعل الشيطان مغريا. واذ بلغ « انوي » اكتمال نضجه ، تخلى عن ميدان الاندفاعات الداخلية ، في سبيل اشكال من الحياة أكثر تحررا ، يصورها بحنين ، كي يعكس على نحو محدد ومباشر ، موقعه في العالم ، بواسطة نقد موليري ، أي يستند الى ردود افعال طباعية . وان « انوي »، الذي تعرف عنه نزعاته المحافظة، المندرجة عمليا في خط « العمل الفرنسي » (١) البائد ، يهاجم دنيا الرسميين الذين كانوا يسيطرون على فرنسا ، حتى « ديغول » ، فيسخر منهم ويعري خبثهم . وتبدي مسرحية « **الطائش** » (عام ١٩٥٦) ، واكثر منها مسرحية « **بيتوس المسكين او غداء الرؤوس** » (عام ١٩٥٦) رفضا محقرا للجمهورية الرابعة ، وتعلن غالبا مختلف الموضوعات الديغولية الموروثة عن التقليد « الموراسي » ، وهي تداني الاخلاق الفاشية . وان التمرد والسلب اللذين يحركان شخوصه ، هما تمرد وسلب اليمين الاكثر تشددا ، الذي وجد ، على كل حال ، رسلا وقادة في الثقافة الفرنسية ، من « باريس » (Barrès) الى « مونترلان » (Montherlant) ، والذي

---

(١) العمل الفرنسي : حركة سياسية فرنسية متطرفة ، ظلت ، منذ اخر القرن التاسع عشر والى منتصف الاربعينات من القرن العشرين ، تنادي بالملكية وتناهض الديمقراطية. وكان من ابرز ممثليها وكتابها « شارل موراس » (Charles Maurras) (١٨٥٨ ـ ١٩٥٢) ، وقد حكم عليه عام ١٩٤٥ بالسجن المؤبد . المترجم .

يعتنق كنلكة فريـدة ، بطولية وفخور اكثر ممـا هي مُحِبة : تلـك التي تصادفنا في « بيكيت او شرف الله » (عام ١٩٥٩) .

ان « بيتوس المسكين » هي احدى الكوميديات التي احدثت اعظـم فضيحة ، في السنوات الخمسين الاخيرة ، من عمر المسرح الفرنسي . فان « بيتوس » احد قضاة الجمهورية ، وقد توصل الى مركز عال بفضـل دعم الحكومات المسماة ديمقراطية ، التي تعاقبت منذ التحرير ، يجسد الراديكاليين المعتدلين ، المتوجهين تقليديا نحو اليسار . وهو يخرج من العدم ، ويطمح بصورة لا واعية في الامتياز . ويدعوه فريق من النبلاء والصناعيين لتناول الطعام . فيتنكر الجميع ، كل في زي شخصية مـن شخصيات الثورة ، و « بيتوس » في « روبيسبيير » . وخلال الطعام ، تجرى له محاكمة حقيقية على اعماله . حتى انه يؤتى بشهود مباشرين ومنسيين ، على بعض اخطر اخطائه والاحداث المكرة ، التي اتى عليهـا الزمن . ويحس « بيتوس » بنفسه الذل والهزيمة . ويتظاهر مدعووه بدعوته للانخراط في هذا المجتمع البالغ العداء له ، ولكنه يجذبه ، في نهاية المطاف ، بقوة . وتحاك له مكيدة اخيرة ، واذا به ينهار كليا ، وقـد رد الى العدم ، حتى ان المؤلف يشعر نحوه بشيء من الشفقة : « مسكين بيتوس » .. هي اكثر من كوميديا ، اننا حيال حملة تشنيع حقيقية ممسرحة . وهي لا تفتقر ، وفقا للتقليد ، الى تذوق مـا للفضيحة . ويتظاهر « انوي » بمهاجمة المتنفذين ، لان السلطات الرسمية هي التي تتعرض للسخرية ، وهي التي يغطيها بالهزء ، ان لم نقل بالوحل (وهو لا يعدم اسبابا مشروعة) . وليس المهم موقعه الحقيقي . المهم ان تكون سخريته مسوغة ، وان تترجم الى حيوية مسرحية ، في لعبة متالقة من الصور والمفاهيم ، صورت في اطار نقد يتناول العصر ، ويستهدف تجديد عام ١٩٤٥ الفاشل .

و « **الطائش** » يصور مصير جنرال متقاعـد ــ والعنوان الثانوي يحدد : « **او الرجعي العاشق** » ــ يعيش في ارضه الفسيحة ، ولكنه يواجه الفشل في حياته الخاصة ، كما في مشاريعه العامة (والمقصود مؤامرة

فلاحية ترمي الى اعادة « الكرامة » الى فرنسا ، باعادة السلطة الى العسكريين أو حتى الى الملكية) . فيضعنا « انوي » امام « مبغض البشر » اليوم ، المليء احتقارا واشفاقا . ويخيم ظل كبير على هذه الكوميديا (في تلك الفترة ، كان الجنرال ديغول قد اعتكف في « كولومبيه » بمحض اختياره) . وتحل استرجاعات موليير محل الاسطورة ، بوصفها عنصرا قابلا للتجدد ، في ضوء المواقف الراهنة . ومرة اخرى ، يتوحد « انوي » مع بطله ، حتى لو بدا مصيراهما ، ظاهريا ، متغايرين جدا . وانه ليطرح، بواسطة هذا البطل ، اسباب احتقاره وعدائه للعالم . وهو ، اذ يقدم الجنرال كضحية من ضحايا البنى العصرية والنظام البرلماني ، يثير حياله المودة والشعبية ، وان كان يبرز جوانبه المضحكة . وهو يذهب الى تحطيمه مرتين بواسطة ممثلي البورجوازية الصغيرة والمثقفين ، اليساريين طبعا . واذ يقدمه على انه بطل النزاهة والصرامة والشرف ، يستبق المستقبل المعروف . وان « انوي » ، كما هي حاله دائما ، يتخذ مادة الفودفيل من مشاعره واحقاده الشخصية (وهو يجعلنا نشاهد ، في ما نشاهد ، محاكاة ساخرة لمسرح « صموئيل بيكيت » (Samuel Beckett) . وهو ، بفعله هذا ، يبرهن على موهبة درامية ابدا نضرة ، ماهرة ومرنة . فالردود والمواقف (وهي مستعادة من بعض مسرحياته السابقة : راجع التمثيل في الحديقة) تبدو وليدة لعبة . واللغة سهلة ، تؤجج الجدل . والشخوص والاحداث والنزاعات تعطي الانطباع احيانا بانها لا تعيش الا تبعا الحوار متالق ، ولكن مسخر لاستهلاك عابر . وبمرور السنين ، قلص « انوي » احتجاجه الى حدود التبرم (وهو تبرم تافه ، عادي ، يلقى تجاوبا مشجعا لدى الجمهور) . ويتحول هذا التبرم يصدر عن كاتب ثري ، الى موضوع مسرحي . واما تقنيته ، فهي تجهد في أن تصبح محببة ــ محببة بذاتها ــ بواسطة نكات وانفعالات رخيصة . فان « انوي » يكتشف ، في منتهى منحنى طويل من الابداع والتجارب المتباينة ، اللعبة المسرحية ، المجانية عمدا . فلقد كان ، طوال عشرات السنين ، طرح استنكاراته الشخصية والخواطر التي نجمت عنها . أتراه النجاح ؟ لقد صمتت الاحقاد التي كانت دوما تحركه . وولدت احقاد اخرى ، ولكن المؤلف يكسوها بالتسلية ، بخياله المرن .

واستمد « انوي » مادة كوميدية لامعة ، من موضوع كان من الممكن ان يلهم ، قبل ذلك بأربعين عاما ، شيطان الشعر عند « روستان » (Rostand) ، وترجم الى خطابية غنائية في « **قتل في الكاتدرائية** » لـ « ت. س. اليوت » ، (T. S. Eliot) . فان مسرحية « **بيكيت او شرف الله** » ، تطرق درب الصوفية ، بمزيج من الوعي والتواطؤ . ولكن لايجوز ، بهذا الشأن ، السقوط في الاوهام . فالصوفية هنا ليست سوى محرض مسرحي ، مادة غريبة (كما كانت لزملان ، بالنسبة الى « دانونزيو » (D' Annunzio). وان اللاهوت الكاثوليكي ، والقديسين أمثال « توماس بيكيت » ، الذين يذكرون بسيادة الكهنوت الاخلاقية ، و « شرف الله » في كل مشروع مدني ، كل ذلك ليس سوى اداة للمخيلة المسرحية ، كما كانت بالامس الخيانة الزوجية بالنسبة الى مسرح الفودفيل . فالميول عابرة ، وتتبدل بصورة رجعية في الغالب . ويتقن « انوي » تلقف ميل عصره . فان صفاقته المعلنة ، وطيشه الذي يدعيه ظاهريا فقط ، والبنية الدرامية المتقنة لمسرحياته ، ولغته المشحونة بحكم وقحة ، كل ذلك اكسبه أولا ابرز الممثلين ، ثم ، بحكم المنطق ، جماهير واسعة . ويلاحظ انه خلافا لمؤلفي الفودفيل في العصر الظريف (La Belle Epoque) لا يمضي قط بالنفي الى نهايته (فهؤلاء ، في الواقع ، كانوا يردون الانسان الى حقارة رغائبه) . فهو يرفض ليرضي ذوق الجمهور ، الذي يرى في المنصة مكانا يتاح فيه للمرء ان يطلق العنان لما كان يكبت . ولكنه يترك هامشا واسعا للخلاص والرجاء ، عوامات آمنة جدا يسع المشاهد ان يتمسك بها : فان الصوفية ، بسبب ما تنطوي عليه من غموض ، تبدو بحق المخرج المفضل . فان الصداقة بين « هنري الثاني بلانتاجينيه » ومستشاره « توماس بيكيت » ، تحدث انقلابا مسرحيا متقنا ، عندما تتحول الى عداء شرس ، لان « بيكيت » ، الذي أصبح رئيس انكلترا الكنسي ، بقرار ملكي ، بات المدافع عن الكنيسة وحب الله . ويبدع « انوي » ، داخل هذه الجدلية (التي لا تعنيه الا قليلا) شخصيتين تتمتعان بحيوية مسرحية قوية . فان هنري الثاني طبيعي ، مليء بالحياة ، متقلب ، بادي الغباء ، ولكنه يعرف قيمة الناس ورغائبهم الخفية ، ويدرك في الصميم وظيفة الملكية ، وهو يعيش لها . والى جانب

فظاظته واحكامه الخائبة ، وفي العبوديات والعزلة التي تهيئه لها ، فان مصلحة اسرته تظل لا تتزعزع . في حين ان « بيكيت » ، السخي والودود ، يتعلم من الحكم ، ويعرف كيف يستغله ، ويستخدم على اكمل وجه ، موقعه كمرؤوس ، كصديق ومستشار ، بحقوقه وواجباته . وكان مهرجاً ، زاخراً بالمرح والانسانية . فنراه يتسلم مهمته كمستشار ، ويخدم العرش بامانة ، وحس كامل بالحكم . وعندها تطرأ المغامرة غير المتوقعة لمسيرة روحه في الله ، وتفضي به الى الاستشهاد . ويصور « انوي » « بيكيت » هذا الجديد ، صافياً ، بل فرحاً ، ومجرداً من كل تعصب . فبعد الاستعادة الذهنية (فلاش ـ باك) البدئية (التي باتت مألوفة) ، يتمفصل البناء بحيوية كبيرة ، في سلسلة من اللوحات التاريخية الصغيرة . وكثيراً ما يتخذ الرد قالباً مازحاً ، وتتبع المشاهد منحنى معبراً ، مدروساً بدقة . وتتحقق التسلية في القسم الاول ، الفني بالتلميحات المضحكة . ولكنه يتدنى ، حالما يتدخل اللون الصوفي ـ الانفعالي ، الذي يبدو ، على كل حال ، انه لم يقنع كثيراً المؤلف نفسه .

ان آخر كوميديات « انوي » ، وهي « **الخباز والخبازة وخادم الخباز الصغير** » (عام ١٩٦٨) تقدم صيغة ، في عبارات مستوحاة من دنيا الاحلام خصوصاً ، لنزاعات عائلية ، داخل بورجوازية متوسطة محترمة ، ويراهن فيها المؤلف على التسلية الصرف ، التي تعرف مهارته المألوفة ان تجعلها محببة .

ان اعمال « انوي » ـ وهي غزيرة ، وتظل فنياً ، ذات مستوى متوسط ، على الرغم من فرادة موضوعاتها ـ تتطور من حالات الغضب واحلام الصبا ، المتصاعدة في سلسلة من نقلات الحياة الواقعية واليومية ، الى نضج طبع ينعكس في العالم ، ويتخذ فيه موقعاً ، يتأرجح بين العداء والتحالفات ، يصارع تلك المصاعب التي تقابل الفرد بالجماعة ، الواحد بالآخرين ، تبعاً للدروب التقليدية ، دروب الحب والصداقة والايمان والنشاط .

استمرار مسرح « البولفار » :

خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، اعاد « اندريه روسان » (André Roussin) (ولد عام ١٩١١) الرباط مباشرة ، مع اكثر الآليات الهزلية تقليدية ، دون ان يبغي سوى ابرازه الى حيز الوجود . وحقق نجاحات كبيرة : « **الكوخ الصغير** » (وقد عرضت اكثر من الفي مرة ، منذ عام ١٩٤٧) ، و « **عندما يظهر الطفل** » (عام ١٩٥٠) . ويستعيد « روسان » نهج « فيدو » ، يكيّفه مع الذوق الراهن . وفي الوقت الذي يراهن فيه كليا على عناصر النجاح ، يعرف ان يبعث الحياة في شخوصه ، بفضل تصوير مرح للسيكولوجيات والطباع والاخلاق . فيواصل « روسان » ، بشيء من الرقة ، تقليد مسرح « البولفار » ، ونكهته . فعرف ، اذن ، ان يلائم ذوق العصر (المودة) طالما دامت هذه « المودة » . ولقد أراد في مسرحية « **الغريب في المسرح** » (عام ١٩٥٠) ذات الفصل الواحد ، أن يمنح ذاته غزوة سريعة في الطليعة ، قادها بذكاء وافر وألق مدهش .

ثم جاء دور « فيليسيان مارسو » (ولد عام ١٩١٣) (Marceau Félicien) لاعتلاء افق النجاح ، في الجنس الخفيف واللامع ، وهو جنس لا تستطيع بعض المحاكمات شبه الفكرية ان تخفيه ، في « **البيضة** » (عام ١٩٥٢) : فالبيضة هي رمز المذهب الاجتماعي ، الذي يبدو التشبث به امرا ضروريا . وليس باكثر فائدة ، تبني هذا المذهب في السرد بصيغة المتكلم ، الذي تتخلله لوحات مقصودة ، والذي عودتنا عليه السينما منذ مدة طويلة . ولا يتبدل الجوهر لهذا السبب : تصوير طباع هزلية في مواقف عائلية بورجوازية ، وفي موقف المثلث الشهير . ويتمادى «مارسو» في الجرأة ، فيدفع الى قتل الزوجة الزانية . وبحيلة شيطانية ، يستصدر الزوج حكما باعدام العشيق بدلا منه (والمحكمة مضحكة الى حد بعيد) . ولكن هذه المتغيرة لاتضعف في شيء قواعد الجنس ، التي لاتقوم على الحرص على معقولية العمل ، ولكن على جعلها محببة . واذ يمارس « مارسو »هذه البهلوانية في اللعبة المسرحية الخالصة ، يوفق بالنسبة

الى نصف العرض . وعندما لم تبق من امكانية الا الزنى ، وهن اللعب وتثاقل ، وباتت الحيلة اكثر من مكشوفة . وفي هذا الجنس ، يصمد الموضوع اذا توفر له ، بالطبع ، ممثل قادر على ادائه باتقان .

وفي « **الحساء الطيب** » (عام ١٩٥٨) ، استعاد « فيليسيان مارسو » الاسلوب : من موضوع مركزي ، وسلسلة من المشاهد القصيرة الاسترجاعية ، مع اضافة شخصية ثانية تصور شباب البطلة . وتكرر النجاح . فالشخوص والمواقف تختلف قليلا عن المسرحيات الكلاسيكية المماثلة . فثمة في الخلفية ، بورجوازية فرنسية ، بآلامها وصغاراتها : وهو موضوع كثيرا ما استخدم في الادب والمسرح . فيعالجه « مارسو » ان لم نقل باصالة ، فاقله بشيء من الحدة . وهكذا ، فان التحليل السيكولوجي لـ « ماري — بول » العاهرة ، قاس في حقيقته . وان هذه لتشكل الاساس التمثيلي للمسرحية ..

ان « مارسيل ايميه » (Marcel Aymé) (ولد عام ١٩٠٢) ، اذ انتقل بعد الحرب ، من الرواية الى المسرح ، لم يفقد صفاته الوصفية الهزلية للعالم الصغير الذي يعرفه ، وهو يراهن بتصميم على التسلية المضحكة . فان « **لوسيين والجزار** » (عام ١٩٤٨) و « **راس الاخرين** » (عام ١٩٥٢) تستعيران من النقد الساخر مادة للعبة مضطربة من المفارقات (ويبلغ النقد الساخر ، في الحالة الثانية ، من العنف ، ما صدم الباريسيين انفسهم) و « **الحقيقة الصريحة** » ليست سوى لعبة مسرحية خالصة ، دونما غاية تذكر ، ولكنها تملأ المنصة على نحو تام . وعلى العكس من ذلك ، فان « **كليرامبار** » (عام ١٩٥٠) تعري ايثارات المؤلف الخفية ، المنصرف عموما الى تصوير غرابات العالم ، تصويرا موضوعيا ، والى سردها بطريقة عجيبة . وهنا يروي « مارسيل ايميه » ضمن حبكة هزلية — صوفية ، تستعير قليلا مرح المسرح الديني الوسيط ، مغامرات خيالية ، ذات طابع رومانسي ، يستسيغه اكثر المشاهدين تنبها .

لا يتالق « مارسيل ايميه » بالرقة ، ولا يتخلى عن الطرق التقليدية . وان صفاته لتنطلق عندما يرسم وجوها مقتبسة مباشرة من الاخبار

اليومية ، وعندما يثير ، دونما حذر ، مسائل ذات صلة عظيمة بالراهن ، يتبنى حيالها موقفا ساخــرا ذا نكهة موليرية . وان السخرية ، في « الماكسيبول » (عام ١٩٦١) ، تطال واحدة من المائتي عائلة المسيطرة على الصناعة الفرنسية . ولكنها تلطف بتقنية مسرحية جديدة ومبتكرة الى حد ما ، لا تخلو من تأثير على الجمهور ، وتسليه .

وفتق الممثل ــ المؤلف « فرنســوا بييدو » (François Billetdoux) (ولد عام ١٩٢٧) باختياره عنوانا لاحدى كوميدياته ، عبارة « تشين ــ تشين » (عام ١٩٥٨) ، التي جعل منها رمزا للقاء بين وجوديــن كانا ، لولاه ، انتهيا الى كارثة . ونشأ ، مرحلة تلو اخرى ، ودوما حول كاس مــن المنكر ، تحالف قادر على مســاندة هاتين الحياتين وتسويغهما ، باقتيادهما على درب جديد . فان بطلي الكوميديا عاشا انهيار حب كل منهما ، وكذلك زواجهما . والتقيا في محاولة فاشلة لتجديد الروابط . وان زوج الواحدة يخونها مع زوجة اخرى . ويهرب الخائنان معا . فلا يتبقى للانسانين المتروكين الا ان يشربا ألواحد نخب الاخر ، بصداقة . فلسنا بازاء حب ، وفق المعنى الطبيعي للكلمــة ، ولكــن بازاء عقدتي نقص ، تتبادلان العزاء والتعويض . وشيئا فشيئا ، ينتهي الامر بهــذا الرباط الرقيق الى بلوغ التوازن وقوة حميمة ، على الرغم من هشاشته ونقطة انطلاقه الكحولية . ونرى ، شيئا فشيئا ، مفهوم الحياة يتطور لدى هذين اليائسين : فبعد اذ كانا في مطلع المسرحية ، « بورجوازيين » ، « منتظمين » ، يتحولان شيئا فشيئا الى فوضويين « ملعونين » ، لينتهيا في التشرد ، وفي ما اتفق على تسميته ب « اللا اخلاقية » . ليس ثمة اصالة تذكر في هذا النص الجريء ، الذي عرف به « بييدو » النجاح ، وبعض الشهرة . ففيه تمت عملية تمثل وتبسيط لموضوعات مختلفة ، خاصــة بالادب المسرحي لفترة ما بعد الحرب ، طوال حوار متألق ، زرعت فيــه هنا وهناك لمسات سيكولوجية رقيقة ، وطرائف حاذة ومرحة .

« امض اذن الى تورب » (عام ١٩٦٢) تعتمد قصدا آلية التحقيق البوليسي . ففي اشهر قليلة ، حدثت اربعة انتحارات في فندق «تورب» ،

الذي تديره امرأة شابة وجميلة . فيصل « كارل توبفر » ليجري تحقيقا بتكليف من السلطات العليا . وتتركز استنطاقاته على المديرة الشابة ، التي تجذب ، في ما يبدو ، المرشحين للانتحار ، وتدفعهم الى هذا التصرف المتطرف . ولكن ليس ثمة سر يجب اكتشافه : هناك فقط تصوران في تعارض كلي . فالاول ، هو تصور « توبفر » وملهميه ، وهو قريب من النمط البولشفي : انه احساس ايجابي بالحياة وواجباتها ، وديناميه ذات مضامين عملية صرف ، تتجه نحو امتلاك خيرات ملموسة . والتصور الثاني ، هو تصور « اورسولا ــ ماريا » ونزلائها (وهم مجموعة من المقتلعين) ، يدعي الحق في الشك والعذاب والخيارات الحاسمة ، منها رفض الحياة . وباختصار فانه مفهوم وفد من تراث كئيب ، ولكن نبيل وكريم ، شبيه كل الشبه بتصور الرومانسية الالمانية . والنزلاء يعشقون بجنون « اورسولا » ، التي تسلمهم مفاتنها ، على كل حال ، دون صعوبة تذكر ، ولكنها تحجبها عنهم بالقدر نفسه من اللا مبالاة . وقبل ذلك بخمسة عشر عاما كانت « اورسولا ــ ماريا » ، بدت هي المنتصرة ، وملهمة المسرحي المثالية . وربما كانت صرعت برصاصات المتوحشين . فان جدلية المتناقضات تسير هنا نحو تركيبها . فان « توبفر » يهتدي الى آراء « اورسولا » ، وهذه تداني آراء « كارل » ويغلق الفندق بنتيجة التحقيق الذي اجراه « توبفر » . ويظل « توبفر » و « اورسولا » وحيدين ، وبعد ترددات خفيفة ، يرتميان في السرير ، وسط ابتهاج الجمهور العظيم . انه ، مرة اخرى ، لون « الفودفيل » الذي ضمن النجاح لـ « بيبدو » : فلقد خلط بمهارة المواد المقتبسة من « كامو » (Camus) و « كافكا » (Kafka) ، و « كسلر » (Koestler) وسواهم .

عرف الممثل « رومان فاينكارتن » (Romain Weingarten) بدايات مثيرة كمؤلف ، حيث بلغ خصوصا سلسلة طويلة من العروض ، في مسرحية « الصيف » (عام ١٩٦٥) ، وهي لوحة غرامية ، تستخر في آن واحد ، من مشاعر المراهقة ، وقد علق عليها بذكاء ، ولكن بذكاء ودود ، ممثلان ــ قطان .

الكوميديا الانكليزية :

ان كوميديا السلوك ، التي كانت قد انتشرت في اوربا باسرها ، على غرار المسرح الفرنسي ، وخصوصا مسرح « دوماس الابن » (Dumas Fils) ، ظهرت من جديد في الثقافة الانكليزية ، مع كوميديا السلوك التقليدية ، ذات اللون الساخر ، التي كانت الرومانسية اخرستها بعد « كونكريف » (Congreve) و « شيريدان » (Sheridan) . وان اعادة اكتشاف الامكانية في تصوير مجتمع ما فوق المنصة ، بصورة حسية وواقعية ، تصادف عودة الحاجة الى سخرية الامس . فنشأ من هذا اللقاء نمط كوميدي جديد .

ان كوميديات « اوسكار وايلد » (Oscar Wilde) (١٨٥٦ ـ ١٩٠٠) ، المتكلفة والحادة ، والعدوانية ، ولكن بلباقة ، والمبنية وفق القواعد الفنية كي تصيب سهامها ، لا تهتم بصغار البورجوازيين القابعين في دواوين المحاكم وركام اوراقها ، المسجونين في عائلاتهم ، كما في قفص مجانين ، كما كان الهزل الاوربي آنذاك يريد لهم . فانها تستهدف « الطبقة الراقية » ، الحياة الخاصة للطبقة الانكليزية الحاكمة ، فتغطيها بالهزء ، وتدمر بذلك ادعاءها بانها لا تمس . انها المقابل الساخر لابواق « كيبلينغ » (Kipling) وامجاد الامبراطورية . وعبثا يحاول « وايلد » ان يعثر مجددا على حرية طبيعية ، وعلى حياة بمنأى من أي تأثير خارجي . فهو يمتلك هذا الايمان ، ويرعاه ، ويسخر العمل الدرامي خصوصا لاستئصال تخيلات الاحترام الواهمة ، والاخلاق بوصفها مجرد حاجز وصمام امان النظام الاجتماعي القائم . وهو ينسف الاوهام التي تدافع بها المصالح عن ذاتها ، ويسخر منها ، اذ يظهر التقاليد الاجتماعية ، التي يفعل فيها التقليد المسرحي فعل كاشف مفجّر .

في « **مروحة اللادي فندرمير** » (عام ١٨٩١) وفي « **المهم ان يكون (ارنست) ثابتا** » (عام ١٨٩٤) ، يختبىء عداء مستمر وراء الوصف الذي بلغ من الحيوية والمرح ما يتخطى اللعبة المتألقة لكوميديا القرن الثامن

عشر . فان الحبكات ، وقد وضعت في اكثر الاوساط تألقا ، لتبع تقدما دراميا ماهرا ، يسلط فيه ، فجاة ، ضوء ساطع وجارح ، على احاديث الصالونات والقرارات اليومية . فلن « وايلد » ، باسم مفهوم الحياة اسمى ، يثير السخرية حول العادات والاعراف السائدة .

ان اسم « ارنست » يعني الجدّي ، ويقبل ترجمات كثيرة ، منها « ثابت » و « صارم » . وفي كوميديا « وايلد » ، يتخذ احد الشخوص هذا الاسم ، ليحدد « ذاتا اخرى للذاته » . فيخترع وجود شقيق باسم « ارنست » ، مما يتيح له ان يعيش حياة اخرى ، حرة ولا قيود فيها . وقد عرف «اوسكار وايلد » مسرحيته على انها « كوميديا لا اهمية لها ، لاشخاص جادين » . وفي نسخة مخطوطة ، عثر على هذه الملاحظات للمؤلف : « موت ، مال وزواج ، طبيعة الاسلوب . ايديولوجيا واقتصاد . جمال وحقيقة . سيكولوجيا حب الاحسان . غروب الاوستقراطية . اخلاقية القرن التاسع عشر . الطرائق الطبقية » . ان مثل هذه الملاحظات تكشف بما فيه الكفاية ، انه كان يريد ، تحت الستار المنمق غالبا بكلمات طيبة وتالقات ذهنية ، ان يُبدي حكما صريحا حول المجتمع الذي دخله ، والذي كان مقدرا له ان ينبذه سريعا . ولا يهم ان كلن « وايلد » ، في رد فعله ضد التقاليد وضد الرثاء الذي كان شاهدا عليه واصبح ضحية له ، تبنى ، في ما بعد ، وكما هو معلوم ، مثلا عليا جمالية . وهناك ايضا نفج الانسان الذي استطاع ان يختلط بطبقة متميزة ، لم تكن طبقته في الاصل . ولكن ذلك قليل الاهمية بالنسبة الى وضوح الصورة التي يرسمها لها ، وبهذا المعنى ، تشكل « **المهم ان تكون ثابتا** » نموذجا ... ثمة صديقان غنيان ، فتيان ولا يمارسان اي عمل ، من رواد « الطبقة الراقية » ، ويلاحقان بملاطفاتهما فتاتين . وهما ، فضلا عن ذلك ، يبتدعان شتى الحيل ليفلتا من قواعد الحياة الاجتماعية في لندن ، وواجباتها . وبالطبع ، تفتضح مساوئهما على يد سيدة صارمة ، نصبت نفسها وصية على الاخلاق العامة . وتبرز شتى العقبات ، قبل ان يكلل حبهما بالتوفيق : فتذلل جميعا ، بصورة نهائية ، عن طريق التعرف على ولد لقيط . وتظهر عقبة اخيرة عندما يكتشف ان الشقيق«ارنست»

لا وجود له ، ولا تعود « كفندولين » تقبل بجاك ، لان تفاهة اسـم العماد هذا يحرجها . ولكن يمكن البرهان على ان جاك قد نال في العماد ، بالفعل، اسم « ارنست » . وتهدأ الامور ، لا سيما وان كلا الطرفين كشف بدقة الامكانيات المالية للطرف الاخر . وليس ثمة ما يستدعي الشك حول التقشف والصرامة ، الضروريين للزواج ، في العصر الفكتوري . وان خفة هذه الكوميديا ، الظاهرية ، هي بالضبط التي تمنحها عمقـا حقيقيا . ويبدو ان « وايلـد » اراد ان يرد على النـداء الذي كان « نيتشـه » (Nietzsche) قد اطلقه ، قبل ذلك بقليل ، بلسان « زرادشت » : نداء للبحث عن الخفة وعن حركة متلألئة كالرقص . وليس من قبيل الصدفة ان « وايلد » استطاع ان يقول : « ان الحقيقة في الفن هي ما يكون نقيضه ايضا حقيقة . ان حقائق الميتافيزيقا هي حقائق الاقنعة » .

ان القوة المدمرة في صميمها لمسرح « وايلد » ، ستقوده ، من جهة ، الى النجاح والى نضارة ابدية ، بفضل كماله . وبفضل تلك اللعبة التـي طورها بين الظاهر والجوهر . وستقوده ، من جهة اخرى ، الى مواقع ستجلب له حكما بالسجن ، والتلاشي الاخلاقي ، ثم الانهيار الجسدي والدمـار .

ان « اوسكار وايلد » يخفي عذابا ، هو ضرورة التحرر من المجتمع الذي يعيش فيه ، بعودته الى قوانين الطبيعة ، وباستعادته صدقها ، بواسطة سخرية هدامة . وان الازمـة العميقة التي يكتشفها المرء في كوميدياته ، كما في الالم الصريح الكامـن في « **انشودة سجن ريدينغ** » ، لتتخذ دلالة تاريخية . وفيما يتعلق بالضمير البورجوازي ، فانها تسجل منعطفا في الروح الاوربي ، ستشهد عليه النزعات الجديدة التي ستستعيد موضوعاته ، وبالدرجة الاولى ، احد معلمي النصف الاول مـن القـرن العشرين ، « اندريه جيد » (André Gide) . وفي انكلترا ، فان هـذا التعليم المناهض بصراحة للامتثالية ، وهذا المرح الذكي ، سيستعيدهما « ج . ب . شو » (G. B. Shaw) ، الذي سيطورهما في اعماله المسرحية .

كوود ،راتيغن ، اوستينوف :

يحب اللندنيون مسرحا يعكس مباشرة اذواقهم ، بله اوهامهم العاطفية، كما تتبدل من عصر لاخر .

ان كوميديات « نويل كوود » (Noel Coward) (ولد عام ١٨٩٩) : « **زكام** » و « **عطلة نهاية الاسبوع** » (عام ١٩٢٥) و « **حيـاة خاصة** » و « **العشاق الرهيبون** » (عام ١٩٣٠) و « **روح لعوب** » (عام ١٩٤١) ، و « **لقاء عابر** » (عام ١٩٤٥) و « **عار مع الكمان** » (عام ١٩٥٦) ، توحي بانفعال رقيق تحت المظاهر المحببة للنكتة ، وبواسطة وصف يقظ للحياة اليومية ، يجد فيه الجمهور نفسه مباشرة .

خلف « تيرانس راتيغان » (Terence Rattigan)(ولد عام ١٩١١) ، « كوود» في التصوير التقليدي لسِيَر ولمواقف مقتبسة من الحياةاليومية، وقد جاء بقصد اثارة مشاعر المشاهدين وتسليتهم ، دون طرح اي مسألة. وكان « كوود » قد اكتسب من مدرسة المسرح الفرنسي السيكولوجية ، صفة التحبب ، والنضارة . واهتم « تيرانس راتيغان » ، على نحو اكثر مباشرة ، بالواقع ، ولكنه ينطوي على استهتار ادنى . ومسرحه ، في بعض الاحيان ، خارجي . « **من هي سيلفيا** » ؟ (عـام ١٩٥٠) هي كوميديـا نموذجية ، تقترح تسلية اكيدة . ويكتفي فيها « راتيغان » باطلاق ومزج اليات ذات فعالية مختبرة ، يمكن توقع تأثيرها بيقين نسبي . و « **طاولات منفصلة** » (عام ١٩٥٤) لثنائية ذات مسرحيتين بفصل واحد ، ترتبطان بهذا الظرف : انهما تحدثان في مكان واحد ، وفي قسم منهما مع الشخوص انفسهم ، بفارق اربع سنوات . وفضلا عـن ذلك ، يلاحظ في كل مـن المسرحيتين ، قسمان : الاول ينطبق على تصوير للبيئة والطباع ، دقيق وحيوي اللمسات ، والثاني يتمحور حول المأساة السيكولوجية ــ الجنسية لزوجين . والمضمون لدى « راتيغان » ، بسيط : فاهتمام المؤلف يقتصر فقط على بسط عاطفية رخيصة . ولكننا لن نقول انه يوفق فيها بصورة طبيعية وقدرة على الاقناع . والبناء مصطنع ومعقد ، لا بدلالاته ، ولكـن بسيكولوجياته التي يريد ان يكشفها ، والتي تتحرك في سـرداب مـن التناقضات والارتدادات، لاتسويغ لها الا فيالمقتضيات المسرحيةوحدها.

ان النجاحين العظيمين لـ « بيتراوستينوف » (ولد عام ١٩٢١) (Peter Ustinov) « حب العقداء الاربعة » (عام ١٩٥١) ، و «روميانوف وجولييت » (عام ١٩٥٦) ـ لهما ما يشرفهما ، اذا ما أخذنا في أبعادهما الصحيحة ، وفي حدود التسلية ـ وهي حدود على كل حال ، لا تبلغ بسهولة ، كما قد يبدو ـ ففيهما ردود ومواقف ذات روح عصري الى حـد ما . وتستعيد « رومـانوف وجولييت » مخطط « باندليـو » (Bandello) الشهير ، وتضعه في مناخ من « الفودفيل » . وان البغض بين أسرة « كابوليت » وأسرة « مونتيغو » ، يتحول فيها الى ارتياب بين الروس والاميركيين ، في بلد حدودي ، يرافقه طبعا حب يتعرض لشتى العقبات ، ولكنه ، في هذه الحال ، ذو نهاية سعيدة . فالمجال والامكانيات الهزلية ، وسحر الاداء ، وروح السخرية (دونما أذى) ، كل ذلك ينتشر فيها بغزارة ، ويستجيب لغاية تسلية عابرة .

<ـ>

القسم الثاني:

التحقيق الاجتماعي

دوماس الابن :

لم يكن بوسع الرؤية الرومانسية للفن والحياة والمسرح ، أن ترضي شرائح الجمهور الواسعة ، التي تشكلت خلال القرن التاسع عشر . وكانت هذه الرؤية ، في اكثر نزعاتها سموا وابداعا وحرية ، تستجيب لمقتضيات شريحة بورجوازية تتوق الى بعض المثل العليا الارستقراطية . وعلى العكس من ذلك ، فان الرومانسية ، في اكثر صيغها سهولة وجاذبية، تمضي في لقاء الشرائح البورجوازية الصغيرة والشعبية ، التي تبحث فيها عن هروب قادر على تجميل افراحها وآلامها اليومية . ولكن ، مع اكتمال نمو الرأسمالية ، تتشكل طبقة وسطى ، تريد تحمل ادارة الحياة العامة ، وتسنم السلطة المالية ، وفق قواعد النجاح ، التي باتت المقياس الاجتماعي . ان هذا التشكل الجديد للمراتبية الاجتماعية ، كان كامنا منذ قرون ، ولكنه لم ينتصر في اكثر البلدان الاوربية تطورا ، الا عندما تحققت السيطرة النهائية للصناعة في النشاط الاجتماعي ، وترتكز قواعد النجاح ، اي قواعد الكسب ، على فعالية الانتاج ، وترتكز الفعالية ، بدورها ، على المجابهة الدائمة مع الاقتصاد . وان الطبقة الوسطى ، التي يصعد منها ، منذ ذلك الحين ، بصورة دورية ، اعضاء الطبقة الحاكمة ، تشعر بالحاجة الى عكس ذاتها في المسرح ، لان ذلك يتيح لها ان تراقب ذاتها ، وان تنقد ذاتها ، وان تجدد ذاتها ، دون ان تدع مسير الامور يتجاوزها . وان مسرح القرن التاسع عشر ليخدم هذه الغاية على اكمل وجه . وان صانعيه الرئيسيين ينصبون انفسهم ضميرا ناقدا لجمهورهم ، وينتهي بهم الامر الى تنظير تدخلهم في الحياة الاجتماعية . وان كل خطوة يخطونها ، تقابل شيئا من تطور المجتمع ، الذي يستبقونه ، كي يخبروا متانته وقيمته الانتاجية . ويستند اطلاق هذه السيرورة أولا على شعبية وجاذبية الممثل ، بله الممثل الكبير . وعلى كل حال ، فكثيرا ما يجد الممثل الكبير في النتاج الجديد ، اكثر المعابر امانا نحو الجمهور . وسيظهر فيما بعد فقط ، وعي الادارة الفنية ، بعد ان يكون الجمهور ، وهو كالعادة بورجوازي في معظمه ، انجز المهام التي رسمها لنفسه ، بحيث سيحاول ، بصورة قلقة واحيانا متشجنة ، ان يتجه نحو قلب مفهوم الحياة وتجديده،

وقد كان حتى ذلك الحين مرتبطا بالارتقاء الاجتماعي . وأن أول مسرحية تعكس مباشرة السيرورة التي وصفناها ، تعود لـ « شيلر » ، وتحوي في ذاتها ، منقوشة بعمق ، سمات تطور الرومانسية القائمة على موضوع التحقيق الاجتماعي ، هي « **لويز ميلر** » . وانه لتعسف ان تقام موازاة ضيقة بين السيرورة التاريخيـة والانتاج المسرحي . ولكن ثمة ترابط بينهما : فعلى هامش المنعطفات الكبيرة التي تبدل مصير الشعوب ، لدينا سجل لتقلباته ، يتبع طريقه ، ويساعد على فهم اسبابه ونتائجه على السواء . ولا يفتنا ان المسرحي يستخدم ، في معظم الاحيان ، الماضي لينير من الداخل مراحله الحالية . من هنا كانت ضرورة استعادة بعض دروبه وبعض تطوراته .

في عام ١٨٤٨ ، عندما جددت باريس ثورتها ، ونشر « كارل ماركس » (Karl Marx) « **بيان الحزب الشيوعي** » ، نشر « اسكندر دوماس الابن » (Alexandre Dumas Fils) (١٨٢٤ ــ ١٨٨٥) « **سيدة الكاميليا** » ، تحت شكل رواية . وبعد ذلك باربع سنوات ، نقلها ، بشيء من الصعوبة، الى المسرح ، محدثا ثورة في عادات المسـرح ودوره . وان السـيرورة السيكولوجية لتجديد قيمـة العنصـر المحتقر اجتماعيا ، لتبلغ هنـا الذروة . والحديث فيها بعبارات يومية عن واقع يومي ، ادانة لمظاهر الرئاء الاجتماعي ، لصالح نقاء المشاعر التي اذلها .

يمكن اعتبار « **لويز ميلر** » ، بسبب الاخلاقية البسيطة والاصيلة ، التي تخص شخوصها البورجوازيين ، ومبادئهم الحياتية ــ وهي اخلاقية تستشف من حبكة معقدة ــ مثالا منعزلا ، وبمعنى ما ، نبويا . ان هذا النفس من التمرد الاخلاقي ، سوف لن يقيض له ان يتجدد الا بعد اربعين سنة ، مع « **سيدة الكاميليا** » ، حيث يقع وجه انثوي آخر افتداه الشرف (ههنا ، على الرغم من المظاهر) ، ضحية الوسط الاجتماعي الذي اُرغمت على العيش فيه . وههنا ايضا ، حب نقي مهيمن ، حالت دونه الشروط الاجتماعية . وههنا ايضا ، تضحية البطلة ، التي كان عشيقها اول من لم يفهمها . وعندما يكون الاوان قد فات ، ويخيم الموت ، تتالق الحقيقة ،

ويظهر اخيرا الخلاص ، او حتى امكانية حب سعيد . ولكن الستارة تسقط . وان الندم الناجم عن سوء فهم ، سببه خبث القريب ، او غباؤه، يحدث لدى المشاهد، صدمة وتحريضا مباشرا على استئصال اسباب مثل هذه المصيبة . في هذه المرة ايضا ، كان فارق المنشأ الاجتماعي في أصل المأساة .

يستوحي « اسكندر دوماس الابن » تجارب شخصية ، يبدو انها مقتبسة من حياة الغانية « ماري دوبليسيس » التي عرفها جيدا . ولكن المهم اكثر من كل ذلك ، هو معقولية العمل المباشرة . فالمسرح يتيح لنا ، لاول مرة ، مشاهدة « قطع من الحياة » ، حقيقية ، توهم المشاهد بأنه يرى الواقع اليومي ، دون أن يُرى ، ودون حــاجز ذي طابع ادبي . فالحوار لا يظل عاديا وحسب ، ولكنه يتبع بأمانة الحديث المألوف ، حتى في الاستسلام العاطفي . ففيها شاعرية التعبير الغرامي الرخيصة ، وفيها حِكَم تافهة : فالحوار يرجّع أصداء لغة أوساط باريس المترفة . وفي ((**لويز ميلر**)) كان « شيلر » قد بنى الدراما على مثل عليا داخلية ، وعلى اخلاقية جديدةونقية . وعلى العكس منه ، فان « دوماس الابن » يحاول خصوصا رسم عالمه في ازماته ، وفي المه ، ولكن ايضا مع ما لديه من طرق للخلاص ، بحيث يعطي صورة عن عاداته اليومية . وبذلك فتح امام المنصة وجمهور عصر ، آفاقا جديدة ، وامكانيات جديدة في مقارعة مباشرة لواقع الحياة ، لا وفق مخططات اسطورية او روائية ، ولكن تبعا لمسار وجودات حلت بها مأساة . وان البنية المسرحيــة لتتخلى ، هي ايضا ، عن كل مظهر مصطنع ، كي تعيد رسم هذا المسار في لحظاته البلورة ، التي هي بالضبط فصول الدراما . وبذلك ، اتسمت اعمال « دوماس الابن » بطابع ثوري ، واحتفظت بأهمية تاريخية اساسية ، وان بدا فيهــا الوهن من انفعالية رخيصة ، وطيبــة القلوب المفرطة ، والاعتماد الفاضح على احداث مفتعلة ، مثيرة .

ان الغانية « مارغريت كوتييه » ، التي أحبت « ارمان دوفال » ، تتنكر لحياتها الفاسقة ، وتقف ذاتها ، جسدا وروحا ، لحبها الكبير . ولكن والد « دوفال » يتدخل ، ويسألها التخلي عنه ، في سبيل سعادة « ارمان » بالذات الذي ينبذه مجتمعه الآن ، وفي سبيل سعادة شقيقته ، التي لم يعد بوسعها أن تتزوج ، بسبب الفضيحة التي انقضت على العائلة . وها هو ذا المشهد الكبير : ان « مارغريت » لا ترضى التخلي عن « ارمان » وحسب ، ولكنها ، في سبيل اقناعه على نحو افضل ، تعود الى حياتها السالفة ، كي يحتقرها « ارمان » وينسلخ عنها نهائيا ، وقد خابت جميع أوهامه . وتتألم « مارغريت » المسكينة في صمت ، وتقضي بمرض السل . بالطبع ، يصل « ارمان » في الوقت المناسب ، ليتلقف نفسها الاخير . وتختم الدراما بحكمة اخيرة : « سيغفر لك كثير ، لانك احببت كثيرا » .

تبدو لنا اليوم « سيدة الكاميليا » ، في جوانب عدة ، عملا سهلا ومصطنعا ، لاسباب عديدة ، منها ان المادة التي تبرزها ، استغلت ، على نطاق واسع ، وان موضوعاتها تبدو لنا مستهلكة بافراط ، وكذلك الطريقة التي قدمت بها . ولكن يعود لـ « اسكندر دوماس الابن » فضل مزدوج: اولا فضل ابتداع جنس جديد ، اذ دفع المشاهد الى التفكير في عناصر تبدو له مستمدة من الحياة الواقعية ، وتقنعه ، كشهادة مباشرة : ان « **سيدة الكاميليا** » تغطي عملية توسط بين الحياة والمنصة ، تعزز الى حد عظيم تأثير المسرح . والفضل ثانيا في انه وفر لسلسلة من الممثلين الكبار ، امكانية تقديم اداءات تخطت فكرة المؤلف ، واضحت ابداعات حقيقية .

ان « اسكندر دوماس الابن » ، وقد ازداد ثقة بالنجاح الذي أحرزه بفضل هذه الوساطة الجديدة بين المنصة والواقع ، صاغ نتاجا مسرحيا واسعا مماثلا ، ولكنه نتاج ينتقل ، شيئا فشيئا ، من اللون العاطفي الى اللون الساخر ، دون أن ينجح ، مع ذلك ، في تقديم شخص يبلغ من الرمزية والبلاغة ، ما بلغته « مارغريت غوتييه » ، عندما يكون المقصود تعرية الرثاء ، واعادة تقويم شريحة اجتماعية ، اعتبرتها الطبقات صاحبة

الامتيازات ، متدنية ، وجعلتها كذلك (كما اظهره بنجاح « ميرهولد » ، عام ١٩٢٥ ، في اخراج يقوم على نقد ثوري) .

في « **عالم الغواني** » (عام ١٨٥٥) و « **مسالة مالية** » (عام ١٨٥٧) و « **صديق النساء** » (عام ١٨٦٤) و « **زوجة كلود** » (عام ١٨٧٣) و «**فرانسيون** » (Francillon) (عام ١٨٨٧) ، لا تفتقر تحليلات العلاقات الاجتماعية (ولا سيما الزوجية) الى الحدة ، ولا الى الواقعية ، على الرغم من المسلمات الاخلاقية والمؤثرة التي تخضع لقصد اصلاح الاخلاق .

في هذه الاثناء ، كانت الدراما البورجوازية ، المصممة على هذا النحو، تسير في تطويرات أخرى .

ان « **الصانع** » (عام ١٨٣٩) لـ « اونوريه ديه بالزاك » (Honoré De Balzac) تظهر الطريق الى واقعية ما ، في حين تربطها بتقليد كوميديا السلوك ، في القرن الثامن عشر ، ولا سيما « توركاريه » . فان بطلها « مركاديه » يقود الحبكة وفق لون من الفودفيل الصريح ، يتخلله الخيال وما يشبه السخرية حيال ذاته . وان هذه الكوميديا ، التي ظلت آنذاك مثالا منعزلا ، تستعيد اليوم حيوية غير متوقعة : نضارة في الحركة المسرحية ، وحيوية الطباع والعمل ، تبرز منها مقدرة البطل الخارقة (والبالزاكية) ، على التزييف ، التي لا تخلو من بعض العواطف الكامنة . هذا البطل الجديد هو : عبقرية المال .

هيبل :

ما كان التكون الفلسفي الكبير لمذهب النقدية والمثالية الكنطية ، الا ان يتجسد في رؤية مسرحية ، خصوصا في ما يتعلق بـ « ميتافيزيقا الاخلاق » ، طالما ان الادب المسرحي ليس سوى وصف للنزاعات اللازمة لعصر معين ، ولاخلاق معينة .

ان هذه الاصداء تشهد على انتقال مباشر ، في الشؤون اليومية ، للمفاهيم الفلسفية التي تعبر عن النزاعات التاريخية ، عندما تنتقل الى صميم الضمير الفردي .

وفي المانيا ، انتشر رد فعل حيال الرومانسية ، هو ميل الى مواجهة الواقع الاجتماعي للعالم ، بتحليل موضوعي . وهو يستعيد بعض تيارات الماضي الثانويـة ، وبعض جوانب مؤلفات « جوته » التي كانت لا تزال في الظل .

يبدو « فريدريش هيبل» (Friedrich Hebbel) (١٨١٣ — ١٨٦٣)، وجهـا وحيـدا . وهو يقود الى النضج هذه الموضوعات الرومانسية بالضبط ، التي كنا نلمّح اليها ، والتي تعود الى « الاقتران بالمؤسسات الانسانية القائمة ، سواء كانت دينية ، أم سياسية أم اخلاقية ، والى الدفاع عنها ضد الخراب ، ومساعدتها على تحقيق ذاتها » . ويسعى « هيبل » الى تحديد ذاته بهذا الوعي الناقد الذي يختص به . ويطور الدراما البورجوازية ، انطلاقا من طرائق وموضوعات « فاوست الاولى »، و « اورفاوست » على الاخص . ومن ناحية أخرى ، انه يوسع الرؤى التي شارفهـا « جوته » في « فاوست الثانيـة » ، وفي تراجيدياتـه الكلاسيكية ، اذ يفسر الاسطورة وفق المفاتيح الحديثة ، فيستخلص منها حقيقة وانسانية الشخوص الذين يكشفون لنا اليوم ماضيا كثيفا ونشيطا. وليس من قبيل الصدفة أن « هيبل » اكتشف امكانيات الابداع الفني لديه ، اذ قرأ « فاوست » خلال ليلة واحدة من « الحمّى » . ولكنه عرف ، اكثر من « جوته » ، ان يواجـه قواعد المسرح ، وأن يتصور الدراما ، بهذا الانسجام ، في الموضوعات والاشكال ، الذي يعطيها بنية موحدة . والى ذلك ، فان « هيبل » عاش في فترة ما بعد المثالية ، التي رأت ، في آن واحـد ، نشوء تصـورات « فويرباخ » (Feuerbach) و « شوبنهاور » (Schopenhauer) . وهكذا ، يرى « هيبـل » ان الدراما مرتبطـة بنقـد « **النظرة الى العالم** » (Weltanschauung)

ومرتبطة بصورة اكثر تحديدا ، وفي سياق الدراما البورجوازية المتطورة ، بادانة الفكرة القائلة بأن الكيان يحدد الوجود .

يمكن اعتبار «« مريم المجدلية »» (عام ١٨٤٤) أهم أعمال « هيبل » ، فهو يستعيد فيها موضوع الخاطئة التائبة . فان « كلارا » ، ابنة المعلم النجار « انطون » ، ضحية الشر اللاواعية ، لانها استسلمت ، في ضعفها ، لخطيبها « ليونارد » ، وهو شخصية أنانية حتى الحقارة ، يرفض بعد ذلك أن يتزوجها . وان والد « كلارا » ، الذي أحزنه كثيرا سلوك ابنه « كارل » ، ينتزع منها الوعد بأنها ، هي على الاقل ، ستظل أمينة للقواعد الاخلاقية ، التي ربّى أولاده على أساسها . وقد أوقف « كارل » بتهمة السرقة ، وتبدو الشكوك مسوغة . فتموت والدته من الالم . وتبذل « كلارا » محاولة أخيرة لحمل « ليونارد » على الزواج منها ، فيما هو ابتعد عنها بحجة العار الذي حل بالعائلة ، بسبب اعتقال « كارل » . والحال ان هذا قد برئت ساحته : فتتذرع « كلارا » بهذا الظرف الجديد، ولكن « ليونارد » يظل متصلبا ، ويخبرها بأنه خطب ابنة المختار ، وهي بشعة ولكن غنية . وتضطر « كلارا » للتخلي أيضا عن حب أمين السر ، اذ تشعر بأنها لا تستحقه بسبب العار الذي تحمله في جسدها ، والذي سينفجر عما قليل ، أمام الملأ . فتلقي بنفسها في بئر ، في حين أن أمين السر ، اذ اكتشف الحقيقة ، يتحدى « ليونارد » في مبارزة ، فيقتله ، ويصاب هو بجرح . ويظل المعلم « انطون » وحيدا ، تسحقه المصائب التي هشمت حياته . وتختم الدراما بهذه الكلمات : « لم أعد أفهم العالم . » . كان المعلم « انطون » يرى الحياة وفق اخلاقية تقليدية متينة ، بحس مرهف ، هو حس المحبة المسيحية والواجب : حتى في أشد المصاعب ، وفي ظروف عمل مضنية ، وفي القمع الاجتماعي . ولكن هذه الاخلاقية تتحطم على الواقع : فالذي يثير أزمتها ، هو أولا الغريزة التي تشوش « كلارا » ، وتدفع « ليونارد » الى العنف ، وهو ، من جهة ثانية ، هذه الحاجة الى النجاح وتأكيد الذات في المراتبية الاجتماعية ، التي تشكل السلطة المالية والسياسية ، محركها . ويصبح النزاع مأساويا ، النزاع

بين عالم المعلم « انطون » ، الاخلاقي ، المنعكس ايضا لدى ابنته ، والوسط الاجتماعي الذي يحيط بهما . وذلك ، تحت ضغط هذا الواقع القائم الذي هو الحياة اليومية في مدينة المانية صغيرة ، يرسمها « هيبل » على طبيعتها : من سلوكات مرتبطة دوما بمصاعب العمل اليومي ، وسعي وراء كسب مضمون ، وارادة الخروج من شرط البورجوازي الصغير ، بسبب خجل الشعور بالانتماء الى البروليتاريا . ويتخلل الحوار نكهة من المرارة، فيبدأ خاليا من التنميق ، وينفجر في النهاية في شتائم قاسية واندفاعات على جانب من المغالاة . والبناء الدرامي ، شأنه شأن سيكولوجيا الشخوص ، متين ، كثيف وأحيانا خشن .

ان ((**اغنيس برناور**)) (عام ١٨٥٢) تصف موقفا مشابها الى حد ما ، ولكنه يقع في سياق تاريخي ، دون الارتباطات مع الحاضر ، ودون حيوية ((**مريم المجدلية**)) .

وينتقل « هيبل » من الدراما التاريخية الى الاسطورة ، وهو ينظر اليها على أنها خرافة . فيبعث فيها الحياة من جديد ، في حرص منه على المعقولية ، وفي ابتداع داخلي لشخصياتها . ويتبدى فيها البناء المسرحي متينا ، بعيدا عن المجانية . وتنشأ فيها الدرامية من نزاعات تقترحها الخرافة ، وتعيشها شخصيات من لحم ودم ، تغتذي لحمتها السيكولوجية ، المكتملة جيدا ، من عناصر وصفت في البداية . وان صياغتها الشكلية واستبطانها ، لا يعدلان نظيريهما لدى « كلايست » (Kleist) ، ولكنهما يؤديان ، على نحو واضح ، وظيفتها المسرحية ويشهدان على قصد أكثر صفاء . وهما لا يرتقيان الى غنائية « شيلر » (Schiller) الضائعة غالبا في المبالغة، لان غنائيتهما تظل رزينة وبسيطة. وان ((**يهوديت**)) (عام ١٨٤٠) و ((**جيجس وخاتمها**)) (عام ١٨٥٥) ، أكثر نماذجها توفيقا . وذلك ليس بالنسبة الى أعمال « هيبل » وحسب ، ولكن بالنسبة الى كل عمل يتناول تفسير الاسطورة ، وقد بعثت في أصولها البشرية (وهي محاولة لن تكف عن اغواء ثقافتنا) .

تظل ثلاثية « فيبيلونجن » (عام ١٨٦١) اكثر من سواها ، بالنسبة الى الخرافة الجرمانية العظيمة ، في حدود التصوير ، وان نفذ بعبارات مسرحية . وان المقـارنة مع « فاغنر » (Wagner) لتفرض ذاتهـا . بالطبع ، لا يحـاول « هيبل » البتة ان يبلغ القوة الايحائيـة والسحر المدهش ، اللذين تمارسهما « الرباعية » . ولكنه يعرف استخدام قدراته المسرحية في رقة وحس بالتوازن نادر . وهو يعرف ان يحتفظ لابطاله بمصداقيتهم ، بإزاء انفجار الاهواء . ويختم « هيبل » هذه الدرامـا بالمشهد الذي يلقي فيه « اتيـلا » تاجـه الامبراطوري ، فيستعيده « تيودوريك » ، ملك « فيرونا » ، وهو يتسم بالنضال ، بفضل هذا التاج من اجل عالم افضل. ههنا تباشير الغائية التاريخية .

ابسن :

ولد « هنريك ابسن » (Henrik Ibsen) (١٨٢٩ ــ ١٩٠٦) ونشأ في « النروج » ، وهي امة صغيرة كانت تحافظ على الاحتكاك بالتيارات الثقافية الاوروبية الكبرى ، خصوصا بواسطة « الدانمارك » التي كانت تشعر بارتباط وثيق معها ، ان من الناحية اللغوية او بحكم التجانـس العرقي ، حتى ان القطاع المترف من المجتمع النروجي كـان يعتبـر « كوبنهاكن » عاصمته الاخلاقية . ولان« ابسن » كـان بالضبط ينتمي الى ثقافة دنيا ، بدا متحسسا لمختلف النزعات الثقافية ، لمسرح « جوته » و « شيلر » الرومانسي ، كما للواقعية الفرنسية الاولى ، حسبما كانت تتطور لدى « بالزاك » و « دوماس الابن ». وحرضته الثقافة الرومانسية، فضلا عن ذلك ، على الاهتمام ، عن كثب ، بتقاليد بلده وخرافاته . وهو ليس بلامبال حيال التفكير الديني ، خصوصا عن طريق تحليل السلوك ، من « لوثر » (Luther) الى « كيركغارد » (Kierkegaard) . وبالاضافة الى ذلك ، ابدى « ابسن » على الدوام ، اهتماما حادا جـدا بالحيـاة السياسية والتقدم العلمي ، الا انه اهتمام انزلق ، مع الزمن ، نحو فكر « نيتشه » (Nietzsche) .

يرسم نتاجه، وهو واسع، منحنى يسعنا ان نقول ان سمته الاساسية هي التوفيق بين الاهتمام النظري والاهتمام التصويري : كما لدى معاصره « دوستويفسكي » (Dostoievski) . بالطبع ليس لـ « ابسن » قوة « دوستويفسكي » النبوية والمنيرة : فهو يحاول ، شيئا فشيئا ، تمثل الحركات الثقافية التي يشعر بانه يشارك فيها ، والتي تظل شخوصه المسرحية احيانا خاضعة لها . وهو ، بالمقابل ، يعطي الحوار ، معقولية تشكل الوسيلة بالذات لنقل التعبير المسرحي . ويتمتع بحس للبناء ، متوازن ومدروس ، على الارجح . ويندر جدا الا تكون كتابته وظيفية ، بالنسبة الى الجمهور او الموضوع .

امضى ابسن شبابا مجدا ، وبعد افلاس والده ، قبل عملا متواضعا ويوميا في صيدلية . وفي الثانيــة والعشرين ، كتب دراما شعريـة ، ((**كاتالينا**)) رفضها الناشرون ومدراء المسارح ، ونشرت اخيرا على نفقة احد اصدقائه . والف درامات أخرى وكوميديات تلائم ذوق العصر ،ولكنها لم تلق قط نجاحا يذكر . واستطاع بقدرة قادر ، ان يصبح مدير « مسرح برجن » (Bergen) مما ضمن له شيئا من الاطمئنان ، وفي الوقت نفسه امكانية تقديم نصوصه . وانتج ايضا درامات تاريخية،ذات طابع رومانسي، و « فودفيلات » لطيفة على طريقة « سكريب » (Scribe).

. واقام ابسن ، عام ١٨٥٧ ، في « كريستيانيا » (اوسلو) ، حيث أدار مدة سبع سنوات ، ((**المسرح النروجي**)) ، الذي اندمج ، في ما بعد ، مع ((**مسرح كريستيانيا**)) بحصر المعنى . وقدم في مسرحه ، نصين دراميين تاريخيين : ((**محاربو هلجيلاند**)) (عام ١٨٥٨) ، و ((**الطامعون في التاج**)) (عام ١٨٦٤) . أخيرا ، صدم الجميع باول عمل يواجه فيه بواقعية ، مواقف راهنة في : ((**كوميديا الحب**)) (عام ١٨٦٢) ، التي سلطت اضواء ساخطة ، من خلال علاقات خطيبين فتيين ، على النزاع المتعذر بين تطلعات الحب وتقاليد الزواج . وطور ، في الوقت نفسه ، دعاية صحافية واسعة، ليفرض ادبا مسرحيا قوميا . وفي عام ١٨٦٣ ، قاد حملة سياسية في سبيل تدخل « النروج » العسكري ، الى جانب « الدانمارك » التـي

هاجمتها جيوش « بروسيا » ، دون ان يفضي ، مع ذلك ، الى اي نتيجة ملموسة . وفي العام التالي ، حصل « ابسن » من برلمان النروج ، على منحة دراسية تمكنه من الانصراف كليا الى نشاطه الابداعي . فتسنى له ، بفضل هذه المنحة ، ان يغادر النروج ، ويجتاز المانيا ، ويستقر في روما ، ثم في « ايشيا » . وطوال ثلاثين سنة ، عاش بعيدا عن وطنه ، حيث لم يعد الا بين حين وآخر . وكتب بانتظام (بعد توقف العام الاول) ،وسافر غالبا وخصوصا الى المانيا ، حيث عرضت نصوصه واتبعت باهتمام كبير. ولم يكن لاقامته في ايطاليا وللثقافة الايطالية ، تأثير كبير على اعماله ،التي ظلت تركز دائما على عالم النروج ، وعلى تطوير مجتمعه الخاص . وكثيرا ما دخل في صدام عنيف مع العقلية السائدة . وهي البورجوازية ، والافكار المسبقة الراسخة .

ليس لموضوعات ((**كوميديا الحب**)) ولونها ، تتمة مباشرة في اعماله ، وذلك يعود جزئيا الى الهجمات الخبيثة التي تعرضت لها .

مع ((**براند**)) (عام ١٨٦٦) التي كتبها ابسن شعرا ، خلال السنوات الاولى من اقامته في ايطاليا ، يبدأ بالنسبة اليه الدرب الذي سيقوده الى قلب النشاط المسرحي الاوربي ، لانه يقدم أول مثال ملموس للطريقة التي يستطيع بها المسرح ان يتدخل في سير الحياة الاجتماعية ، مرورا بوجدان المشاهدين . ولقد أثر ابسن تأثيرا عميقا في المؤلفين الذين خلفوه . وذلك ايضا بفضل ثراء اشكاله الدرامية واتساعها ، منذ القصائد الكبيرة في البداية ، ذات الخلفيات الفلسفية ، الى واقعية نتاجه الثاني ، والى الصوفية الرمزية في النهاية . فان ذكرى ((**فاوست**)) وموضوعاتها اشبعت اعمال « ابسن » بكاملها ، وقد عولجت تارة بطريقة واقعية ، وطورا بطريقة رمزية ، وربطت بتجارب انسانية ، دينية ، اجتماعية ، فنية وسياسية . فالمأساة التي يواجهها منذ ((**براند**)) ، تطرح مسألة الغايات الانسانية ، والامكانية الواقعية لتحقيقها . فان القسيس « براند » يريد ان يحقق المثل العليا التي اوحاها اليه ايمانه الديني ، دون ان يهبط الى ادنى تسوية ، ودون ان يستسلم الشعور الانساني أو الحب ، منصرفا

بالكلية الى واجبه فوق البشري . ولذلك ، لا يتردد ، في سبيل واجباته الكهنوتية ، في ان يضحي بصحة ابنه ، الذي كان يحتاج الى مناخ اكثر دفئا ولطفا من مناخ النروج . ولا يهمه ان كلن ذلك يحتم عليه ان يضحي بزوجته « اجنيس » نفسها ، وهي ضحية الاختبارات التي يفرضها « براند » عليها ، كي تؤدي واجباتها كمسيحية . او هو يدع امه تموت في الياس ، اذ رفض لها الصلوات الاخيرة ، لانها لم ترد جميع المقتنيات التي كسبتها سوءا ، نتيجة مضاربة عقارية . ويدخل ، بالطبع ، في معارضة عميقة مع ابناء رعيته ومع مختار القرية ، وان كان شيد ، بفضل ماورث من امه ، معبدا جديدا رائعا . وتخلى عنه الجميع ، حتى رئيسه الكنسي ، وقد هالهم تعصبه ، وتصلبه . فظل « براند » وحيدا ، منبوذا من صفوف المؤمنين . وبقيت بجانبه « جرد » المشردة ، وهي مخلوقة مهووسة تجد فيه صورة المسيح . وفي الجبل ، يتعرض « براند » و « جرد » لانهيار يجرفهما ، فيما يدوي صوت قوي ، خلرق الطبيعة ، يؤكد : « الله محبة » .

((براند)) مسرحية شعرية ، كل مافيها يوحي بانها قصيدة درامية ، ذات اسلوب غني جدا بالصور ، زاخرة بتحليقات غنائية . ويسيطر فيها على السيكولوجيا ، بصورة شبه دائمة ، الحرص على وصف قصة تكون فيها العناصر ، اذ تعكس النفس البشرية وتبلبلها ، عمومية ، رمزية . وواضح فيها التاثير ، المباشر وغير المباشر ، لتأمل « كيركغارد » : هي اخلاقية وثيقة الصلة بتصور تحقيقي ، وفي الوقت نفسه صوفي ، هي بحث عن المطلق . فلن فكر « ابسن » لا ينطوي على اصالة كبيرة ، وشعره لا يتجاوز الاجتهاد . وان هذا لينطبق على مجموع ما كتب بعد ذلك . ولكنه يعوض هذه المعوقات ، بفن مسرحي قوي ، وبالدراج مسرحياته في الحركة التي تسم الراي العام ، وهي تمده بدفع قوي . ومع ذلك ، لم يكن بوسع ((براند)) ، بسبب موضوعها ، ان تؤدي هذا الدور كاملا . فهي تظل منه عند العتبة ، ولها قيمة تدريب ، الا انه اساسي .

ان ((بير جينت)) ، التي كتبت في العام التالي ، تزخر بحيويةمسرحية اعظم . وبهذه الدراما ، ابدع « ابسن » خصوصا ، شخصية قومية ، تمثل ابرز ملامح الشعب النروجي ، بجوانبه الايجابية والسلبية (مما جلب له ، في وطنه ، الكثير من الجدل العنيف) . فهنا ، يستلهم «ابسن» قصصا شعبية وخرافات جمعت في مطلع القرن . فهو يفرض على « بير جينت » جولة غريبة ومعقدة في النروج ، وفي اوربا والشرق ، وسط مواقف واقعية ورؤى فائقة الطبيعة ، حلمية . وخلال هذا التشرد الفريد ، الذي هو بالطبع داخلي ايضا ، ثمة معضلة ذات طابع تأملي ، لا تعتم ان تطرح نفسها على « بير جينت » : « ان يكون ذاته » أو « ان يكون للذاته » ، كما تقول له العفاريت التي يصادفها ، على دربه . وهذا يعني : تحقيق ملكاته الفطرية ، بجعلها فعالة ، او اتباع طبيعته فقط وارضاءها . ويخضع عقل « بير جينت » للامر الاول ، ولكن غريزته تجره دوما نحو الثاني . وينصحه كائن اخر فائق للطبيعة : هو « المنحنى الكبير » ، بأن « يقوم بالتفاف » ، اي بان يتخطى العقبات بالتسوية . ويريد « ببير جينت » ، بصورة أو باخرى ، أن يخبر جميع التجارب . ويعود ، في النهاية ، الى الواقعة الوحيدة الثابتة : حب « سولفايج » ، التي تنتظره منذ زمان بعيد . هذه المرة ايضا ، نجد انفسنا حيال قصيدة درامية ، ولكنها شديدة التنوع والتلون . وهي ، الى ذلك ، ترتكز على شخصية مبتكرة بالكلية ، وبمعنى ما ، ساحرة . وان « بير جينت » لمشحون بعيوب ، ببطل ، احيانا ، بعضها بعضا ، أو تقريبا . وهو تارة عابث ، وطورا مقدام ، ومتبجح في الغالب ، ولكنه دائما سخي ، قادر على الحب ، ولكن ليس الى درجة التضحية بأنانيته ، ووضع مستلزماته في الدرجة الثانية ، وهو يتمتع بميزة اساسية : الحيوية . وانها لحيوية فياضة ، لا تفلح في اضعافها حتى الصفعات التي يكيلها له باستمرار قريبه ، أو التي تجلبها له ردود افعاله الخاصة . وهكذا يتخطى البطل الحاجز بتصميم ، ويستولي على الجمهور ، اذ يجسد ، قبل كل شيء ، الثوابت ، المتعددة والدينامية ، الماضية والاتية ، التي تحرك حياة شعب .

اعقب هذه المرحلة الاولى ، التي قد يمكننا تعريفها ، بمعنى ما ، تارة بالملحمية، وطورا بالغنائية ، والتي ما زالت تتاثر ، على نحو واضح ، بتعاليم « جوته » ، اعقبها لتاج واسع ، من المرجح انه تاثر بالثقافة الفرنسية الجديدة ، وقد واجه به « ابسن » ، بصورة مباشرة ، مجتمع زمانه وبلده ، في احالة اما الى مواقف سياسية ، واما الى تلك الاخلاقية الجديدة ، المرتبطة بالنجاح وبالتقدم الصناعي ، التي كانت تتجسد في البلدان الاسكندنافية ، كما في سائر اوربا . فان النمو الصناعي العظيم كان يفرض مهام جديدة على الحاكم ، على رجل الطليعة في الحياة الاجتماعية ، وهي مهام لم يكن من الممكن ارساؤها على التصورات الاخلاقية ، التي تحكم الاسرة والعلاقات العملية ، كما كانت تشكلت اثناء الاصلاح اللوثري . ولسوف يتكرر هذا النزاع باستمرار ، في سلسلة الاعمال الجديدة ، التي سينتجها « ابسن » ، بعد « بير جينت » ، بشيء من الانتظام حتى اخر حياته ، أي حتى اخر القرن . وخلال العقد الاول من نشاطه ، نراه يواجه مواقف محددة وواقعية . وفي العقد الثاني ، تتبدى ، شيئا فشيئا ، قوة القوى الغامضة التي تضطرب في اعماق النفس ، وقوة الافاق الميتافيزيقية التي تغلف الوجود . وتتخذ الرموز المزيد من الوزن ، وتفضي الى سر اللاوجود . ولقد لقيت المرحلة الاولى صدى واسعا في المسرح الاوربي كله ، وبصورة مباشرة في الراي العام ، خصوصا في البلدان الشمالية . وتظل المرحلة الثانية اكثر التزاما بميدان الفن ، فن يتطهر تدريجا من كل ترسب جدلي . وقد اكتسبت ابرز الدرامات الواقعية ، آنذاك ، اهمية تاريخية كبيرة،ومارست تاثيرا حاسما على الحركة الثقافية الاوربية التي ميزت نهاية القرن التاسع عشر ،وبداية العشرين . وخلال فترة من الزمن ، اتسم مجمل النتاج الدرامي ذي المقاصد الفنية ، تقريبا ، بسمة دوامية « ابسن » ، وخصوصا ، نزعته الى انجاز برهنة ما، والى الدفاع عن « اطروحة »، كما قيل آنذاك ــ وذلك الى ما هو ابعد مما كان ينويه « ابسن » نفسه. ولقد اسهم انتشار النظريات الوضعية ، الى حد ما ، في هذا النجاح . بالطبع ، ان قسما كبيرا من تصورات « ابسن » باتت باطلة ، او اقله دخلت في الميدان المشترك ، بحيث بدت واضحة . وهكذا ، تحتفظ دراميته بوظيفة تاريخية ، اكثر منها

شاعرية خلاقة . وهي تبدو ، بهذا المعنى ، ابرز مجهود بذل في اطار المسرح البورجوازي ، كي يرسم خطوطا موجهة ، ويقيم اتصالا مباشرا مع الجمهور ، وكي يوجه آراءه ، ويكون ضميره . وهي كلما التصقت بمسائل العصر ، اثرت في هذا المجتمع الذي يرتكز على قوانين الكسب والنجاح ، والتداخل مابين الطبقات عن طريق الصعود الاجتماعي . وعلى هذا الصعيد ، تبدو « **اركان المجتمع** » (عام ١٨٧٧) ، منذ ذلك الحين ، نموذجية ، ببطلها « برنيك » ، رجل الاعمال والصناعي ، الذي بدا ، في اوروبا انذاك، وكأنه رائد الحركة التاريخية. وبأسلوب يستعيده «ابسن» من التراجيديا القديمة ، فان السوابق والماضي ، هي التي تثقل الحاضر، وتجره الى منحدر محتوم . ويتكشف الماضي ، كما في « **اوديب ملكا** » ، ويستضيء كلما تلاحقت الاحداث . ويشكل الحكم التاريخي والاخلاقي على هذا الماضي ، خاتمة الدراما وتطهرها . فان لـ « برينك » ، وهو رجل اعمال نموذجي ، ماض مشين ، كما يفترض ، كان من ضحاياه ، زوجته وافضل صديق له . ثم نصب نفسه بطل الاخلاقية العامة . وينتهي الامر ، طبعا ، بقصر الكرتون ــ الكذب ــ الى الانهيار ، عندما عرت سلسلة من الظروف ، بطلنا هذا . فيفضح « ابسن » اسس المجتمع الحديث الاخلاقية ، ويعري هذه الاشكال وهذه الالوان من الرثاء ، التي تختبىء تحتها غريزة النهب البدائية . وكما في الدرامات اللاحقة ، ينشىء « ابسن » الموقف الدرامي بمتانة . وسيكولوجياته دوما معللة ، ولكن التصنع في الكتابة يظل مسيطرا .

قيّض لـ « **بيت الدمية** » (عام ١٨٧٩) ان تلقى صدى اعظم بكثير . ولذلك سببان رئيسيان . اولا ، يتصاعد من هذا العمل نشيد للحرية ولتحرير المرأة . وان موضوع العلاقات بين الفرد والعالم ، ليتخذ فيها بروزا كلي الوضوح ، وموجها ، كما كانت الحال سابقا مع عبيد « بلاوتوس » (Plautus) وقرويي « روزانته » (Ruzante) ، نحو اعادة تقييم العنصر المعتبر متدنيا في الحياة الاجتماعية : والمقصود ، هذه المرة ، هو شخصية المرأة. وثانيا ، فان البطلة « نورا » تستدعي حنان الجمهور، وان مقاصد « ابسن » الفنية لتستبق الرغبة في البكاء ، التي يخفيها كل

مشاهد . وههنا ايضا ، نلمس ثقل الماضي . فان « نورا » زوجة وفية ، تحب « توفالد » حبا عميقا ، وقد واجهت مصاعب مالية مرهقة ، عندما اضطرت للذهاب بزوجها الى ايطاليا ، وهي خالية الوفاض ، كي تشفيه من المرض الذي كان يدمره . فاستدانت دون علم منه ، وردت الدين بالتقسيط ، مقابل تضحيات جمة ، اذ كانت توفر مما كان يعطيها زوجها للنفقات المنزلية ولنفقاتها الخاصة . ولقد ذهبت ، في سبيل حصولها على ضمان الاعتماد ، الى تزوير توقيع والدها المحتضر . وفي سلسلة من المصادفات ، يفصل زوجها ، وقد اصبح مدير مصرف ، الدائن ، الموظف لديه ، عن العمل ، بسبب مخالفات ارتكبها . فيمارس هذا الابتزاز مع « نورا » ، كي يحصل على الغاء فصله عن العمل . وتخفق « نورا » في تحقيق مطلبه .وعندها ، يكشف الدائن كل شيء في رسالة الى زوجها ، وهو المدافع الصلب عن التشدد الاخلاقي . ولا يخلو عالم « ابسن » قط ، من مدافع عن الاخلاقية القديمة المتزمتة ، التي يلوح بها المجتمع رسميا . ومن يعارضها لافتقاره الى الافكار المسبقة ، يلق دائما ، في ذاته ، ادانته. وفي لوحة مشهودة ، يصطدم « توفالد » بمقلومة زوجته . فيرى في مبادرتها السخية السابقة ، فعلا مشينا ، وان كان انقذ حياته بسبب خطئها الصريح . ويتذرع « توفالد » بذلك ليملي على « نورا » شروطا لاستعباد جديد . فان كان ، في بادىء الامر ، قد اعتبرها دمية طائشة ولا واعية ، فهو الان يدعي معاملتها كامة خائنة ، لن يتسنى لها ان تنال مغفرته الا بالخضوع . وتصل رسالة اخرى من الدائن ، وقد اقنعته بكتابتها صديقة لـ « نورا » ، تريد ان تعيش حياة منتظمة معه من جديد ، فيعتذر عن الرسالة السابقة ، ويعيد ايصال الاعتماد . وحيال هذه المفاجاة ، يغير « توفالد » لهجته ، ويبدي استعدادا تاما للعفو : فهو اذن يحكم على الفعل نفسه ، بصورة مختلفة كليا ، وفق نتائجه . فيقترح « توفالد » على « نورا » العودة الى الوضع الذي شاهدناه ابان رفع الستارة . وسيكتفي بتشديد مراقبته الابوية . وههنا تتمرد « نورا » . فتبلغه قرارها بمغادرة البيت نهائيا ، وبتجديد حياتها ، وتحقيق ذاتها ، ايا كانت التضحية ، شريطة ان تحصل على استقلال حقيقي . ويرى المرء

بوضوح نتائج واهمية القرار الذي ينقله « ابسن » الى المنصة . بالطبع ، على صعيد الفكر ، كان المطلب الذي يبسطه «ابسن» وجد، منذ سنوات عدة ، من يعلنه (لا سيما منذ عام ١٨٥١) ، عندما نشر « جون ستيوارت ميل » (John Stuart Mill) مقاله : « عبودية النساء ») . وكان قصد « ابسن » بالطبع ، كما اعلنه على كل حال ، الدفاع عن حرية واستقلالية الفكر والافعال ، لدى كل كائن بشرى ، وليس فقط لدى المراة . وان فضل هذا العمل يقوم بالضبط في انه يواجه مسالة محددة ، وبعبارات مباشرة . وما تبقى ، سواء كان الحبكة او السيكولوجيات ، فقد عولج في ايجاز ، ووجه في وضوح نحو الغاية التي رمى اليها المؤلف . والحوار يستهدف ، قبل كل شيء ، معقولية صارمة ، والاقتضاب والتصوير المرئي ، وهو يؤديها بصورة متماسكة .

ان علاقات التبعية القدرية ، التي تتشكل داخل اسرة ما ، هي محرك « **العائدون** » (عام ١٨٨٣) . فان قدرية التراجيديا القديمة تحولت هنا الى ذلك الوعي المسؤول الذي يدركه ابطال « ابسن » البورجوازيون بشأن افعالهم الخاصة ، خلال محاكمة ، هم فيها ، في آن واحد ، قضاة وطرف . وباي قدر خاص ، ظلت « **العائدون** » في برنامج العروض ، اكثر من اي مسرحية اخرى، ضمن اعمال درامية على هذا القدر من الاتساع ؟ يبدو لنا ان ذلك لا يعود لاسباب فنية خالصة ، لان هذه المسرحية تحتوي، الى جانب صفات « ابسن » ، اكثر عيوبه بروزا . وان الذي منحها هذا الحظ ، هو الموضوع الذي بدا ، انذاك ، ماجنا جدا ، والذي يحتفظ ، اليوم ايضا ، بهالة مرَضية ما (فيشار فيها بإلحاح الى ابلحية السيد « الفينغ » ، وهو شخص غائب ، ولكنه محبب) . حتى العلاقة بين السيدة « الفينغ » وابنها ، فانها تتبع خطا ينتقل من الروح المساوية ويفضي الى انحلال حاد ، ومع ذلك متسامح . والذي يتدخل ايضا ، هو بناء درامي متين ، زاخر بالمؤثرات والمفاجآت واللوحات الكبيرة . واخيرا ثمة سبب لايجوز اغفاله،ذلك انالشخوص الرئيسية تتيح للممثلين الكبار، الفرصة لاظهار مواهبهم .

اثارت «العائدون» استنكار الراي العام ، الذي صدمه واقع فظ ، في كامل عريه . وقد استخف «ابسن» ، لا بالنقاد والمشنعين وحسب ، ولكن بنفسه ايضا ، فكتب «عدو للشعب» (عام ١٨٨٣) . ويمكن اعتبار هذه الدراما في جوهرها ، تصويرية وبرهانية . فهي تغوص في الواقع الملموس : واقع الحياة الاجتماعية في مدينة نروجية صغيرة . في مركزها ، طبعا هو الدكتور «ستوكمان» ، الذي يريد ، باي ثمن ، ان يسلط النور على كل الفساد المعشش في مدينته ، بسبب المضاربة العقارية (فالحمامات التي يدور النقاش حولها ، طوال العمل ، لها ، قبل كل شيء ، قيمة اسقاط رمزي) . ويرفض «ستوكمان» كل الحجج . فان ممثلي شتى الشرائح الاجتماعية ، يعارضون ، الواحد تلو الاخر ، قصده في الاعلان عن واقعة تلوث مياه الحمام المعدني بصورة خطيرة . وهذا يشمل رجال السلطة ، واولئك الذين ، وان كانوا يبدون في الظاهر معارضة جذرية ، ويبحثون عن اتفاق تسوية ، وعن اقتسام للمكاسب . وقد رشا اعيان المدينة سكانها ، فتالبوا هم ايضا ضده . ولكن «ستوكمان» لا يتراجع قيد انملة ، ولا يتخلى عن المعركة . وعلى العكس من ذلك ، فانه يقرر تاسيس مدرسة تربى فيها الضمائر وفق نظرة اخلاقية الى الحياة . وتلفت اسرتهانتباهه الى صعوبة تحقيق مشروعه ، وطرد الذئاب من اوكارها ، وجعل طلابه «رجالا احرارا ونبلاء» ، فيصرح لها «ستوكمان» بانه الاقوى ، اقوى رجل في العالم ، لانه وحيد ، اكثر من الجميع . وان مسارها الوحيد الخط والمتوقع ، وشخص «ستوكمان» ، الواضح الرمزية ، يقدمان عملا مبسطا ، هو تعبير عن جدل سهل الى حد ما ، تفتقر تطويراته الى المفاجاة . والمهم هو تصوير الوسط الريفي ، وعواقبه السياسية ، وردود افعاله الفظة . وتكشف واقعية الوصف ، هنا وهناك ، استبطانا حادا . فضلا عن ذلك ، يعالج «ابسن» مرة اخرى ، وان في منظور مغلق وسطحي ، مسالة اساسية ، هي مسالة الاخلاق في الحياة العامة .

وقد يبدأ الشاعر بالتساؤل عن القيمة التي قد تنطوي عليها عزلة الانسان ، عندما يحتقر العالم المحيط به ، لانه يشعر بانه فاسد . وفي

الواقع ، ففي الدراما اللاحقة « البطة البرية » (عام ١٨٨٥) ، لم يعد الضمير يمارس مراقبته : فنجد ، بدلا عنه ، التثبيت المرضي لدى « كريغرس فيرله » ، وحس « جينا » السليم والصحيح ، ولكن الفظ والجاهل ، وسخرية الدكتور «ريلينغ» العقلانية . فان مهزومي « البطة البرية » لا يملكون قامة بطولية . ويسيطر عليهم الشعور بالهزيمة ، ويعيشون في مناخ من الكذب ، رمادي وكثيف . وهي ذي الشخوص : مخترع مهووس ، يتابع عبثا طموحاته الكبرى ، يتعيش من المكاسب المشبوهة التي تحصل عليها زوجته ، وهي العشيقة السابقة لشريك والده .. وسيد ثري ، اصبح نبيلا ريفيا ، بعد مغادرة السجن .. ولاهوتي سكير .. في هذا المناخ ، يجمد الهواء ، ولا يلمح اي مخرج،وتغيب الاهواء والارادة ، « لقد توقف الزمان لدى البطة البرية » . ويبدو المجتمع باسره مصابا بمرض مزمن : لاوجود ، في « البطة البرية » ، لاي ايمان في الفرد ، كي يعارض هذا المجتمع في عزلة بطولية : كما يقول الدكتور « ريلينغ » ، فان الفرد الذي يريد ان يؤكد ذاته بمفرده ، هو ايضا مريض . وعندما كتب « ابسن » « البطة البرية » ، كان تقريبا في منتصف مسيرته الفنية الطويلة . فان الاعداد ما يزال واقعيا بوضوح : ولكن تظهر ، منذ ذلك الحين ، رسوم رمزية ، مثل حضور البطة البرية بالذات ، وهو صورة رمادية للحرية والصدق والمثل الاعلى المطعون . ويجتاز الدراما صخب الجدل مع العصر والمجتمع والاخلاقية المسيطرة . فتصادفنا فيها مرة اخرى النزعات المحببة الى خيال « ابسن » ، السوابق التي تثقل الدراما ، والطبائع المحددة وفق حياة الاوساط الاجتماعية ، والتقدم السائر حتى الانفجار النهائي. ويطفو ، فوق ما يتصل بموضوعات « ابسن » العادية ، وجه « ادفيج » العذب ، وهو بكليته شاعرية الطهارة والبراءة ، المحكوم عليها بالمهانة..

في « روز مرشولم » (عام ١٨٦٦) ، تبرز النزعة الى التصوير الرمزي للافاق التي تصبو اليها الوقائع اليومية ، والى الغاء الحدود بين الحياة والموت ، وبين ما هو طبيعي وما هو فائق الطبيعة . وينطلق « ابسن » كما هي حاله دائما ، من موقف ملموس ، في سياق اجتماعي واضح المعالم ،

يرتسم فيه ، مرة اخرى ، ماض مظلم يوجه سير الدراما . ان « روز مرشولم » ، اي ارض اسرة « روزمر » هي ، منذ عشرات السنين (وبما منذ قرون) ، مهد لاحدى ابرز عائلات قرية صغيرة . من هنا ، كان استمرار روح « اسرة روزمر » ، في هذا البيت : روح تقليدية في تقشف ، ترتبط بتصور متشدد للوجود وواجباته . وفي نقيض تام ، تزلزل المدينة ارواح جديدة ثورية . فتنكر ديانة الاجداد واخلاقيتهم ، لصالح حرية وفرح وثنيين ، يعطيان الحياة معنى جديدا . وان الحركة تثير ، بالطبع ، اضطرابات سياسية : فالراي المتطرف يسيطر على الرأي المحافظ . ويجتاح الصراع الانتخابات والصحافة والمدرسة . ويتعرف القسيس « روزمر » على « ريبيكاوست » ، فتجره الى المعسكر الاخر ، وتقلب حياته ، التي كانت تنسلب ، حتى ذلك الحين ، وسط تقاليد « روزمر » القديمة . وتعلم « بيت » ، زوجة « روزمر » انها لن تستطيع ابدا ان تنجب لزوجها ولدا ، تحس في نفسها القدرة على التصدي لشخصية « ريبيكا » : فتنتحر ، اذ تلقي بنفسها في قناة تمر تحت نوافذ البيت . ويتخلى القسيس عن مهمته الدينية ، بل ويستعد لخوض الصراع السياسي الى جانب المتطرفين . وفي بادرة اخيرة ومنطقية ، يطلب الزواج من « ريبيكا » . ولكن ، هنا يتدخل العنصر الدرامي غير المتوقع ، النابض الجدلي للنزاع الذي قدمه « ابسن » . فان « ريبيكا » وقد تأثرت كثيرا باقامتها في « روز مرشولم » (حيث حظيت ، في السابق ، بالمأوى والمسكن مدة طويلة) ، واضطربت نفسها بهلوسات وبظهور اشباح ، فوق القناة ، لاحصنة بيضاء ترمز الى مصير ماثل ــ ترفض الزواج من « روزمر » ، فتحدث لديه اضطرابا عميقا . وتعترف له بأنها تسببت في مصرع زوجته ، اذ دفعتها الى الانتحار ، بتلميحاتها المتواصلة الى دونيتها الاخلاقية والنفسية . ولكن ما يحول ، اكثر من خطيئتها ، دون زواجها منه ، انما هو حبها بالذات ، الذي فقد نشوته السابقة ، والذي لم يعد بوسعه ان يقودها نحو الانتصار ، على الرغم من العقبات . لقد باتت مشبعة من روح « اسرة روزمر » ، وهي تعرف حبا متعاليا ، يشبع ذاته بذاته ، ويتمتع باخلاقية هي من ذات جوهره . وتريد « ريبيكا » ان تفارق « روزمر » ، وتجدد حياتها ، مكرسة ذاتها لهذا الحب وحده ، الذي

لن يعرف المغيب . ويشعر « روزمر » بانه لن يستطيع العيش وحيدا . ويدرك انه من العبث مواجهة موقف سياسي واخلاقي جديد ، في حين ان « ريبيكا » قد تبدلت على هذا النحو ، وسمت ، بعد اذ تملكتها «روح اسرة روزمر ». ومن ناحية اخرى ، كيف يمكن لـ « ريبيكا » ان تكفر عن الخطيئة التي اقترفتها ؟ فيقرر كل من « ريبيكا » و « روزمر » ، في منتهى خيارات خانقة ، ان ينزلا العقاب بنفسيهما . فيتحدان في زواج روحي ، ثم على الفور ، يمسكان الواحد بيد الاخر ، ويسيران معا نحو القناة ، حيث يسقطان ويقضيان .

اراد « ابسن » ان يشير الى ان البحث عن السعادة الذي حاولته « ريبيكا » ، في بادىء الامر ، والبحث عن اكتمال اخلاقي ، الذي استولى عليها بعد ذلك ، لايمكن الجمع بينهما الا في الموت . وان « روزمر » نفسه ليشعر بصورة ماساوية بهذا التناقض . ولا يمكن لاتحادهما ان يتم الا اذا كان صوفيا . ويسقط « ابسن » الدراما على الصراعات التي تبلبل بلده ، والتي تعسكها الشخوص الثانوية . فيطرح المحافظ « كرول » نظرات بيئته ، الضيقة والمذلة . وان التقدميين « اوريك برندل » و « بيدر موررتنسكارد » ، نصيري الحرية ، وعدوي الافكار المسبقة ، يحملان في اعماقهما افلاس وجود يغتذي باليأس والضغينة . فيبدو اذن ان « ابسن» يريد ان يسمو بنفسه فوق المعركة ، باسم آفاق اوسع ، كالتي يكشفها لنا الانتحاران . وان الشخصين الثانويين اللذين ذكرناهما ، يتخذان ، كما هي الحال غالبا لدى « ابسن » ، قيمة تصويرية خصوصا . فان « ابسن » يخص باهتمام اكبر البطلين الرئيسيين ، ويحملهما عبء المشاعر التي يريد نقلها ، ويمنح ، مرة اخرى ، الافضلية الشخصية الانثوية . فان « ريبيكا وست » ، في تأرجحها بين الرمز والحدث ، وبين الدلالات والمضايق ، تعبير عن حقيقة تخصها : فينجم عن ذلك شخص مؤثر ، وليد تجربة انسانية معقدة ، ابدعه « ابسن » في حرية روحية مطلقة . ولذلك فهو يتقبل اشكالا مـن الاداء (كأداء « ايليونورا دوز » (Eleonora Duse) ، تغنيه وتطيله .

في عام ١٨٨٧ ، عبد « روز مرشو لم » اعلن « ابسن » في خطاب، : « لأسباب مختلفة ، قيل عني اني متشائم . وفي الحقيقة ، انا متشائم بمقدار ما لا أؤمن بازلية المثل العليا الانسانية . ولكني أيضا متفائل ، بمقدار ما اؤمن ، بالكلية وبقوة ، بقدرة المثل العليا على الانتقال والتطور. وبعبارة أدق،أؤمن ان المثل العليا الحالية،في حين انها على وشك الزوال، تتجه نحو هذا الذي ألمحت اليه. . ». وفي مناسبات اخرى ، قال ، مشيرا الى « ملك ثالث » : ساكون راضيا عن عمل « اسبوع » حياتي ، ان خدم تهيئة الارادات الصالحة في سبيل المستقبل . ولكني ، ساكون راضيا ، فوق كل رضى ، ان اسهم في ترويض النفوس ، من اجل « الاسبوع » الذي سيلي حتما » .

في« سيدة البحر » (عام ١٨٨٨) ، يلتفت « ابسن » نحو صور رمزية ، تلعب دورا شاعريا ، في حين تتجسد داخل واقع يومي . فالبحر ، اي الهروب والحرية ، يجتذب « ايليدا » . فيأتي فجأة شخص غامض ، « الغريب » ، يدعوها لمصير جديد . ولكن « ايليدا » تشفق على زوجها ، وهو ضعيف وضائع ، الذي لن يستطيع العيش من دونها : فترفض اذن. نحن في عام ١٨٨٩ . وان آفاقا جديدة فتحت امام الجمهور والنخبة المثقفة : فالغلبة هي للنشوة الشاعرية ، للتمرد على واقع يومي بائس بمشاكله ، هو الحاجة الى الهرب نحو مثل عليا محفورة في الشعور والداخل . ويبدو « ابسن » ازاء ذلك ، مترددا ، مخطئا ، خائرا ، أو ربما راغبا في ان يقدم دائما خيارات . وايا كان الامر ، فان التجدد في « سيدة البحر » ، لا يمكنه ان يخفي الهزيمة الواضحة التي يلحقها به الواقع اليومي . وعلى العكس منها ، فان « هيدا غابلر » ، « هيدا » المتعنتة والعصابية ، مستعدة للصراع .

« هيدا غابلر » هي ، دون شك ، الدراما الابسينة التي احدثت اعظم الاثر ، خصوصا لانها تبلغ توازنا نادرا بين حقيقة الشخص والدلالات التي يريد المؤلف ان يقولها بلسانه . وهي ، فضلا عن ذلك ، تتقبل اداء انثويا عظيما (كانت في ايطاليا ، « الييونورا دوز » أول من مثلته) . يبدو ان

« هيدا غابلر » تقفل حلقة التحرر النسائي : من « نورا » التي تريد تحقيق ذاتها ، الى « ريبيكا » التي حققت ذاتها ، ولكن دون ان تبلغ توافقا مع العالم المحيط بها. فان « هيدا » تصبح المسيطرة من دون منازع،وعندما سترى انه ليس بوسع ملكها ان يتوسع ، ستنتحر . فانها تعيش هي ايضا ، في عالم الريف النروجي الناك ، الصغير والخانق . فهي ابنة جنرال ، الفت الطرق العسكرية ، وتدربت على اطلاق النار ، كما على القيادة ، فارتضت لنفسها زوجا يفتقر الى السطوة ، في سبيل حياة هادئة ، وسيطرة لاتنازع عليها . وعادت ، بعد « شهر عسل » طويل، الى المدينة الصغيرة التي كان يتوجب على زوجها ان يدرس فيها ، فالتقت صديق طفولة ، وهو كاتب احبها ، ولكنها لم تتفاهم واياه . فالكاتب يعيش الان مع « تيا » ، وهي إمرأة رقيقة ومستسلمة ، استطاع بفضلها ان يكتب عملا جديدا . وبعد ليلة من المجون ، يفقد المخطوطة التي تقع صدفة بين يدي « هيدا » . فتتلفها بدافع الغيرة . وينتحر الكاتب ، في ياسه ، لانه وضع في هذه المخطوطة امل حياته كله . وان « هيدا » نفسها هي التي تقدم لـه السلاح . ولما لم تسطع تحقيق مثلها العليا بفضل الكاتب ، الذي كانت ترجو ان تدفعه على دروب جديدة متالقة ، واذ وقعت ضحية محتال يعرف قصة المخطوطة ، انتحرت « هيدا » ، بدورها ، بمسدس لوالدها . فهي تعبر ، بصورة نموذجية ، عن بورجوازية نهاية القرن ، وطموحاتها المجهضة : فهي عاجزة عن الهروب من واقع ساحق ، وعن العثور على حجة ، لاستحالة أشتراكها في الحياة الاجتماعية ، كما تعاش ، بتفاهاتها ومضايقاتها ، التي تبدو محتومة . وبمرور الزمن تبدو « هيدا غابلر » ، هنا وهناك ، متصنعة ، خصوصا من حيث البناء الدرامي والشخوص التي تحيط بـ « هيدا » ، والتي تنصاع بافراط للشخصية التي يجب إن تعبر عنها . والمسرحية ، دون ادنى شك ، ذات مرمى تاريخي عظيم ، لانها الصدى المباشر ، الذي لا يدحض، لحالة نفسية انتشرت على نطاق واسع ، في شرائح المجتمع العليا . وانه لصدى يرجعه عذاب نفس تجسد وعي هذه البيئة لذاتها .

كتب « ابسن » ، في نهاية القرن ونشاطه الخاص ، سلسلة من الدرامات ، ذات طابع واضح الرمزية ، يستشف من مضمونها التخلي عن الحياة . واصبحت بنيتها اقل تحديدا ، لانها تنزع خصوصا الى ابتداع مناخات وحالات نفسية ، يثقلها السر ، والغموض والمجهول . واصبحت لغتها بالطبع اوفر غنائية ، تسري فيها الكآبة والاستلام . وتصيب القدرية الشخوص الذين يشعرون بانهم مسؤولون عن اخطاء ليس لاراداتهم فيها حيلة . ويصادفنا لديهم ايضا هذا الانطلاق نحو مثل عليا حددوها لانفسهم ، ولكن ذلك ، في نهاية المطاف ، لا ينتهي بهم الا الى التضحية .

تظهر « سولنس البناء » (عام ١٨٩٢) شخصا يشيد ، في الواقع ، ابنية ، ويبدع هندسات ، يفترض في الانسان ان يجد فيها قياسه باللذات: والمقصود ابنية وهندسات ترمز الى الابنية الاخلاقية . ويجد « سولنس» نفسه في وضع صعب ، لانه يخشى تخلي احد تلاميذه عنه ، وهو قد يتفوق عليه . وعندها ، كما هي الحال دائما لدى « ابسن » ، يعاوده ماضيه . فلقد كان ، قبل عشر سنوات ، تعرف ، لدى بعض الاصدقاء ، على فتاة . وكان قد نشأ بينهما ، في لحظة حميمة ، شعور عاطفي . وتعود فجاة « هيلد فانغل » ، الفتاة التي اضحت اليوم امرأة ، وتدفعه الى المغامرة والصراع والبناء ، دون الاكتراث بالصعاب . ويعاني « سولنس » من الدوار ، فلا يستطيع الصعود الى السقالات ، وهذا يحده في نظر الجميع ، لاسيما في بيئته . ويكتمل بناء برج سكنه الجديد . وكان لا بد من البدء بالسقف . فيتسلق « سولنس » السقالات ، بعد اذ اوصلته « هيلد » الى حالة من الغليان والحماس . ويبلغ القمة ، وسط اعجاب الجميع ودهشتهم . وفي اللحظة التالية ، يسقط في الفراغ، بينما « هيلد » تصرخ : « لم اعد اراه فوق ؟ . . ولكنه بلغ القمة . وسمعت انغام القيثار في الهواء (تلوح بشالها وتصرخ بهوى قوي ووحشي) يا معلمي ! .... يا معلمي ! . » . وان ما يعكر الدراما هو التسوية البالغة الوضوح بين الرموز والواقع ، التي تسيء الى انسجام التعبير . وان الضعف الاساسي الذي يشكو منه البطل الذكر ــ وهو شبيه جدا بضعف

سلسلة كاملة من شخوص « ابسن » ، الذين ينشدون مثلا عليا مطلقة ، ولكنهم لا يملكون القدرة على بلوغها ــ يضاعف ، في الحالة الحاضرة ، بهذا العجز البائس عن اتخاذ قرار ، الذي ينسبه « ابسن » عموما ، الى الازواج . وتحمل « هيلد » من جديد ، لواء « هيدا » بشجاعة ، وتفسح المجال لتوقع فتوحات أخرى وانجازات أخرى ، ولو كان الثمن التضحية بكل ما يسعه ، على غرار « سولنس » ، أن يكون وسيلة لها . ويتمفصل سير الاحداث تبعا للبرهان : فالمقصود هو اتمام خطاب « ابسن » ، حول حدود سلطات الحضارة البورجوازية .

وتستعيد ((**ايولف الصغير**)) (عام ١٨٩٤) موضوعات الخطيئة ، والتكفير والولادة الجديدة . فلن زوجين بورجوازيين قد انجبا طفلا معوقا جسديا ، وهو رمز الاتحـاد الناقص بين الوالدين . وفي الواقع ، فان « الفريد » أضمر ، في الماضي ، حبا سفاحيا لاحدى شقيقاته (وسيتضح، في ما بعد ، انها ليست سوى أخيّة له) .، ولكن دون أن يتخطى حدود الاندفاع العاطفي . فتعرف زوجته ذلك ، وتحول غيرتها دون محبتهـا الكاملة لطفلها . ويكبر « ايولف » الصغير ، في لا مبالاة من والديه اللذين لا يظهران له سوى مودة شكلية ، عرضة لسخرية الاطفال اترابه ، الذين يهزأون من عاهتـه . وذات يوم ، تتسلل الى البيت « المـرأة ــ ذات الجرذ » . انهـا شبه ساحرة تستعين بكلبهـا ، لتجول على البيوت ، وتنقذها من غزو الجرذ . فيسحر الطفل بالعجوز ، ويتبعها الى حافة الجرف البحري ، ويبلغ من الذهول حدا ، يجعله ينزلق من الرصيف ويغرق ، فيما رفقاء الصف ينظرون اليه في لا مبالاة . فيضطرب الوالدان ويحملان على الاعتراف بأخطائهما . وفيما كان ابنه يسرع الخطى نحو الموت ، كان « الفريد » ، الذي لم يكن قد نجح في استثمار العمل الذي انصرف اليه ، ينوي استنباته في ضمير « ايولف » ، كي يرقى به الى بُعد لن يتسنى له هو ، أن يبلغه . والآن ، وقد فات الوقت ، سينصرف « الفريد » و « ريتا » لتربية رفاق « ايولف » ، كي يجعلا منهم رجالا أحرارا ونبلاء . وسيتلقيان المساعدة في هذه المهمة ، من روح ولدهما « ايولف » ، الذي « يصعـد نحو القمم ، نحو النجوم ونحـو الصمت

العظيم » . وتشكو هذه الدراما ، بدورها ، من تعليمية مكشوفة للغاية ، خصوصا في الفصل الثالث . ولكنهـا تجتذب المشاهـد وتلهمه حكما اخلاقيا،بفضل المناخ الذي يثقل الجرف البحري،والذي ينظم حركات قوة منصفة غامضة . ويبدو ان الطبيعة تورط الانسان ، وتجره اما نحو القمم ، واما نحو الهاويات .

يمكن اعتبار « **جون كابرييل بوركمان** » (عـام ١٨٩٦) ، على كل صعيد ، المسرحية التي تختم فكر « ابسن » الدرامي . وفي الواقع ، فهي تطور وتقود الى النهاية ، العديد من الموضوعات التي ألهمت أعماله ، منذ بداياته . فهناك ، قبل كل شيء ، ثقل الماضي . فان « ابسن » لا يفعل ، في الفصل الاول والثاني ، بفضل عمل تنقيبي بطيء ، سوى اخراجه وابرازه ، كما طهره الزمان . فان « بوركمان » ، وهو شخص « ابسني » نموذجي ، قد حدد لنفسه مهمة قصوى : ان يحمل السعادة للبشر ، على طريقة « فلوست » ، اي بابداعه نشاطا ، وعملا (وهو ، في هـذه الحال ، استغلال كنوز المناجم) ورفاها ، تكسب حياتهم شكلا ما . وليس من الصدفة في شيء ان « بوركمان » يجسد نموذج قبطـان الصناعة في العصور الحديثة ، جاعلا من نفسه ، بذلك ، الناطق التاريخي بلسان هذه السنوات . ولم يتردد « بوركمان » ، في سبيل تحقيق غايته ، من التضحية بحبه الكبير لـ « ايلا » . وقد بادر ، بوصفه مدير مصرف ، الى احداث سلسلة من الجمعيات الصناعية من أجل استغلال المناجم ، مستخدمـا لذلك الرساميـل التي أودعت لديـه للتوفـير . ويكتشف الاختلاس . فيحكم على « بوركمان » بالسجن خمس سنوات . لقـد تحطمت اذن حياته وعمله . مع انه لم يتصرف لصالحه ، وهو اذن ، في الحقيقية ، بريء . وسيظل ، طوال ثماني سنوات ، معتزلا في غرفته ، يدقق في سلوكه من جميع الجوانب ، ومن جميع وجهات النظر . ويختم فحصه الطويل بتقرير براءته . وترفع الستارة عندما يجتمع الشخوص ويلتقون مـن جديد ، كي يجروا جـردا لكل مـا جرى : « ايـلا » ، وشقيقتها التوأم وقد أصبحت زوجـة « بوركمان » ، و « بوركمان » نفسه ، وأحد أصدقائه الذي يشعر بثقل اخفاقه في الحياة يرهقه ، وابنه الذي ينوي التخلص من ماض مفرط الوطأة ، والذي سيغادر والديه ليهرب مع الفتاة التي يحبها . واخيرا كانت لـ « بوركمان » القدرة على

تجاوز الاعوام الثلاثة عشرة التي ظل فيها ضحية الشرك الذي كان اعداؤه قد نصبوه له . وهو يريد ان يولد من جديد ، وأن يستعيد الصراع ، وان يعيش . وعلى الرغم من انه أطفأ في « ايلا » « شعلة الحب » ، فهو يجد فيها مجددا صديقته الوفية . ويقطع مائة خطوة في الثلج ، ويلمح ، من عل ، المدينة والمصانع التي شيدت بفضل استغلال المناجم ، هذا الاستغلال الذي كان قد أعطاه انطلاقته . فيحدق في الافق ، وقد صمم على أن يتدخل من جديد ، ويسجل في الوقائع ارادته في تغيير العالم : ولكن يدا حديدية تضغط على قلبه ، فيسقط مهشم الاعصاب . فتسهر عليه الشقيقتان مثل ظلين . انه ليسع الانسان أن يصارع ويبني ، دون أن يتسنى له ، مع ذلك ، ان يرى ثمار عمله ، الذي يسحقه أحيانا . فالدراما مقتضبة ، وتمضي الى الجوهر . وهي تظهر ، بصورة نهائية ، ما استطاع « ابسن » فهمه من عالمه ، منذ ماضيه وحتى مستقبله . وهذا ، بالطبع ، بواسطة آلام وعذابات يعانيها شخص حقيقي وحي ، يعرفنا بطبيعته حب الشقيقتين . وان « ابسن » ليداني ، هذه المرة أيضا ، الرمز كثيرا ، ولكنه يدركه من خلال روح يصارع العالم ، لانه يحبه تماما . ونجد أن وسائل التعبير التي اكتشفها المسرحي العظيم ، وسائل نموذجية . وهو يستخدمها ، هذه المرة ، ضمن رؤية عظيمة وقاتمة ، للحضارة الصناعية الآخذة في اجتياح الافق كله .

كتب « ابسن » آخر مسرحية له ، **((عندما سنستيقظ من بين الاموات))** ، في السنة الاخيرة من القرن ، عام ١٨٩٩ ، وهي تلمح ، في ما يبدو ، الى حياته الشخصية . ففيها يطرح « ابسن » نزاعا سوف يثار كثيراً فيما بعد . اما البحث عن السعادة وملء الحياة ، واما تنفيذ واجب مثالي ؟ يبدو ان الجمع بين التوجهين مستحيل . فالنحات « روبيك » ابدع عملا عظيما سيجلب له الثروة والشهرة . وقد توفر له ، في سبيل ذلك ، نموذج (موديل) كان بوسعها ان تجلب له السعادة . ولكنه ، اذ اخذ كليا بالعمل ، لم يتأثر بسحر النموذج . تلك هي السابقة الجازمة ، كما هي الحال دائما لدى ابسن . والآن يعيش « روبيك » مع « ملجا » ، وهي تصغره كثيرا في السن ، وذات شهوانية حيوانية خالصة . ويصادف

« روبيك » ، بعد سنوات عديدة ، « أيرين » ، في حمام مياه معدنية ، على سفح جبال النروج . فيدرك عندها ما فقد . وتؤخذ « ماجا » بحب صياد دببة مقدام ، وتشعر معه أخيرا بحريتها وامتلاكها لذاتها . ويعود « روبيك » الى « ايرين » . ولكن بعد فوات الاوان . فوجودهما قد دمر . والكوخ الذي يأويان اليه أثناء العاصفة يغور تحت انهيار . ويرى «ابسن» في التلاشي تصعيدا . ولكنــه يدين أولئك الذين لم يعرفوا ان يتفهموا الحياة ويتقبلوها ، وان كانت مهمة عليا تجتذبهم . وان العبــارة التي تدمدمها « أيرين » ، «**عندما سنستيقظ من بين الاموات**» ، ترمز الى كل ما يفقده الانسان من الحياة خلال عيشه ، والى الندم الذي يعتمل فيه ، عندما يعني ذلك . وان هذه الدراما ، وان كانت تلامس الجمالية المسيطرة آنذاك ، تقترح جدلية ونزاعا أساسيين . ونجد انفسنا هنا ، أكثر من الماضي ، في ميدان الطبيعة والوجود . وينتهي الامر بالاطــار الطبيعيـ الجبل العالي،وبحيرة،ومهاوي سحيقةـ الى تحتيم سير الاحداث ذاتها ، وحالة الابطال النفسية . والشخوص ، بالطبع ، ليسوا بأكثر من صور . وهم ، في نقائهم ، لا يمثلون سوى تطلعات الى الحياة . واللغة تصبح أثيرية نادرة .

كتب « جيمس جويس » (James Joyce)، وهو في الثامنة عشرة من عمره ، اذ كان يقوم بمحاولاته الاولى كناقد ، كتب عن هذه الدراما التي ألهبته : « .. تحت التغييرات التي يحملها « روبيك » لوجه الفتاة ، في رائعته « يوم القيامة » ، تختبىء فلسفة تعانق كل شيء ، وتعاطف عميق مع نزاعات الحياة وتناقضاتها ، القابلة للمصالحة ، في يقظة مليئة بالرجاء ، عندما يوضع حد مجيد لعذابات بشريتنا المسكينة المتعــددة الاشكال » .

وهكذا يختتم ، في تجريد فخم ، اوسع تحليل لعالمنا ــ مجتمعــا وأفرادا ــ ، حاول ، خلال القرن التاسع عشر ، ان يعثر على مشاركة فكرية ، على مطلق . فان اعمال « ابسن » ، لارتباطها بالواقع الراهن وبخصائص زمانها ، ولتحديدها اذن في البنية والغاية ، تمارس اليوم

اغراء ادنى . ولكنها تحتوي محرضات لا يجوز اغفالها ، في هذا القرن الذي هو أبعد من ان يعثر على أجوبة نهائية ، للاسئلة التي يطرحها أدبه المسرحي ، والذي ما يزال ، وان تطور ، يتردد في التوجه نحو هـذا « الملك الثالث » ، الذي كان « ابسن » ينادي به .

سترينبرغ :

انقضت حيـاة « أوغست سترينـدبرغ » (August Strindberg) (١٨٤٩ ــ ١٩١٢) بين علاقة وأخرى ، واخفاق وآخر ، وعقيدة وأخرى ، في الميدان الديني ، كما في الميادين السياسية والعلمية أو شبه العلمية ، وحتى في ميدان الاخراج ــ في نهاية حياته . وهي تتسم بعدم استقرار لا يعدله الا الهوى الذي كان يعتنق به كل قضية . وقد وسمت طفولته بشروط من الدونية السيكولوجية الرهيبة ، لانه كان « ابن الخادمة » ، وهي الزوجة الثانية لرب البيت . فلم يكن اذن يحظى بملاخوته مـن احترام . وانعكست تقلباته الشخصية على كتاباته ، وهي ، دوما تقريبا ، مستقاة من سيرته . وكذلك ، بالطبع ، في اعماله المسرحية ، ولكن على نحو أدنى مباشرة ، لان « سترينلبرغ » يفلح في أن يصوغ تجاربه بصورة موضوعية ، وفي أن يبلّغ بها معنى الحياة ، بعذاباته ، وتعارضاته وسره .

ويتبع أدبه المسرحي كله اتجاها واحدا : تحليل العلاقات التي تقوم ضمن مجموعة بشرية: في أسرة ، في بيت ، في جماعة . بغض وحب ، جاذبية ونفور ، عطاء وأخذ ، اتصال وعجز عن الاتصال ، بحث عن الالهي وعن حدود الطبقة ، وحتى المجهول ، وحالات الحلم أو الجنون . ويتم الانتقال من طبيعية فجة الى رمزية اثيرية ، ومن التحليل الاجتماعي الى تخيلات العقل الباطن ، ودون أن تفقد السيروزة شيئا من قوتها المسرحية. فان تحقيق « سترينلدبرغ » يلخص ويتمثل كل تحليل السلوك ، كما كان قد تطور في أوروبا ، منذ الثورة الفرنسية ، وهو يقود الى ما هو أبعـد بكثير ، فيقذف ذاته في قلب القرن العشرين . ولذلك ، يعاد اليوم اكتشاف حالية وخصب دراماته وأشكاله ، والطرائق التي ساءل بها العقل الباطن .

ويعد سلسلة من المؤلفات ، كتبها ، في شبابه ، ما بين عامي ١٨٦٩ ــ ١٨٧١ ، مستوحيا فيها تأثيرات أدبية سابقة ، بلغ « ستريندبرغ » نضجه في لوحة تاريخية كبيرة ، هي « العلم اولوف » (عام ١٨٧٢) ، لم تحقق نجاحهــا التام الا عام ١٨٨٧ . . وهي تزخــر بالتأثيرات ، الابسينية خصوصا (يجب الا ننسى التأثير الحاسم الذي مارسه « ابسن » على « ستريندبرغ » ، وان كان هذا سلك دروبا مجددة) . وانا لنكتشف فيها حسا مسرحيا ، غنيا ومتينا .

ولكن شخصية « ستريندبرغ » الحقة تعبر عن ذاتها في « أب » (عام ١٨٨٧) ، حيث يستخدم الوسائل الطبيعية الرائجة آنذاك (ان ذلك على درجة من الصحة نالت له تأييــد « زولا » (Zola) . فهناك عائلة ، يرتاب فيها الزوج من أمانة امرأته . والمأساوي انه يشك في نسبة ولدهما اليه . وينتهي به عذابه الى الموت . وفي احتضاره ، يلعن جنس النساء كله ، عدو الرجل ، بنبرات تكشف عن ميل المؤلف الشخصي . وعلى الرغم من أن هذه الدراما كثيفة وفجــة ، فانها تعاني من بعض الآلية البرهانية .

وفي العام التالي ، كتب « ستريندبرغ » « الآنسة جولي » ، التي تتركز فيها ملاحظة العالم على العلائق بين الطبقات الاجتماعية ، ينظر اليها من خلال العلاقة بين الخادم « جان » ، والاميرة الشابة ، التي تستسلم له في اندفاعة غريزية . ويقنعها ، بعد ذلك ، بالانتحار خوفا من النتائج التي يمكن أن تنشأ بسبب سلوكها . وهكذا يتسنى الانصهار ، في توتر واحد ، بين الشعور بالدونية الاجتماعية ، الموجه نحو الانتقام ، وهذا النداء الذي لا يقاوم ، للحواس ، كما يتبدى في الشمال ، في ليلة عيد القديس يوحنا . وان الازمة التي يجتازها الشخصان ، تجلب لهما اكثر لحظات « خطر وجودهما » ، ضيقا ، ولكن ايضا اكثرها انتعاشا .

وتؤكد « الدائنون » ــ وقد كتبت في العام نفسه ــ التصور الاساسي لدى « ستريندبرغ » ، لعلاقات « العطــاء والاخــذ » ، و « الدَّين »

و « الرد » ، بين الرجل والمرأة ، وهي علاقات تكون فيها الغلبة ، عادة للمرأة . وما يوصفهنا ، هو ، وفق تعريف المؤلف ، « قتل نفسي » ، ترتكبه امرأة حيال زوجيها ، اللذين تمتص حيويتهما .

وفي آخر القرن ، كتب « ستريندبرغ » سلسلة من الدرامات الكبيرة ، مبرهنا على نشاط يبدو معجزا : « **الطريق الى دمشق** » ، «**تهيئة الميلاد**» (عـام ١٨٩٨) ، و « **جريمة وجريمة** » ، « **اريك الرابع عشـر** » ، « **غوستاف فازا** » (عـام ١٨٩٩) ، و « **غوستاف ادولف** » و « **قصة الموت** » (عام ١٩٠٠) . وتوالت ، عام ١٩٠١ : « **الفصح** » ، وعام ١٩٠٢ : « **الحلم** » ، ثم « **سفانيفيت** » . وثمة ظاهرة فريدة في هذه الفترة ذات الابداع العالي : فان كلا من هذه المراحل تشكل اتخاذ موقف معقد حيال تاريخ الانسـان الداخلي ، كل مرة وفق بُعد مختلف .

ان « **الطريق الى دمشق** » هي طريق النفس البشريـة الباحثة عن اللانهائي ، عن السر ، وعن الالهي . ويشكل فيها تقطيع اللوحات ، شيئا فشيئا ، وحدة القصد .

وتتبع « **تهيئة الميـلاد** » الهامـا طقسيا ، وترسم من جديد حادثة تمليها ، في قسـمها الاكبر ، مداخلات فوق الطبيعة . ويتخبط الشخوص طويلا بين الخير والشر . ويضيعون في ظلمات سيكولوجية خاصة بالعالم الشمالي . وفي الخاتمة ، تفضي الامور الى حلول مأسلوية ، في نسيج تتوافر فيه عناصر السر . وان تأثير الممارسات السحريـة ، التي كان « ستريندبرغ » يتعاطاها في تلك الفترة ، ليسري ، بطريقة أو بأخرى ، في روح الدراما كلها .

وفي « **جريمة وجريمة** » ، التي تجري أحداثها في باريس ، يريـد « ستريندبرغ » أن يعـالج مسألة « ارادة الشر ، ومسؤوليـة الافكار الشريرة ، وحق الفرد في معاقبة نفسه » . و « البطل هو من يقـود الحبكة ، هو من لا يُرى ، هو الله ذاته » . ومع ذلك ، فالعمل يظل واقعيا ، يميل أحيانا الى الميلودراما .

وتستعيد « **غوستاف فازا** » اسلوب ولون تراجيديات شكسبير التاريخية ، كي تمجد وجه وطبع البطل السويدي الكبير .

و « **الفصح** » تعبر عن التطلعات الصوفية لمخلوقات مسكونة . فان بطلتها « البيونور » ، وهي ذات براءة تامة ، تتألم وتضحي بذاتها في سبيل القريب ، في مناخ من الاستسلام الشاعري ، وسط احداث عجائبية .

وعلى العكس من ذلك ، فان « **رقصة الموت** » تقدم بعنف الصدام بين مخلوقين وحدهما الزواج ، ولكنهما ينتهيان الى تدمير كل منهما الآخر ، والى شحن كل منهما الآخر ، ببغض متبادل .

وان « **الحلم** » تغترف من البراهمانية ، لتظهر شخصا انثويا مثاليا ، يجتاز مختلف مظاهر الارض ، في شتى مراحله ولحظاته : وذلك ، مشهدا تلو مشهد ، في قصة رمزية طويلة ، زاخرة برؤى من عالم الحلم .

وعندما استطاع « ستريندبرغ » ، عام ١٩٠٧ ، ان يحدث مسرحه الخاص « **المسرح الحميم** » (Intima Teatern) على غرار « **المسرح الصغير** » و « **مسرح الغرفة** » ، اللذين اسسهما « ماوكس راينهارت » (Max Reimhart) ، نراه يصوغ جنسا جديدا ، هو «**مسرحية الغرفة**» يلائم مكان العمل هذا : « **عاصفة** » ، « **بيت محترق** » ، « **البجعة** » ، « **سوناتا الاشباح** » . ولهذه « التوامات الحميمة » وحدة في الموضوع والبنية والروح . فالمظاهر البشرية اصبحت فيها شبحية . واشكال الندم والاسف تدمر انطلاقاتها . والماضي يزن بكل ثقله ، ويكره الشخوص على الاستمرار في علاقات قاسية ، وعلى تحمل تضحيات لا تطاق . ولم تعد الارادات بقادرة على التقدم ، وتجد نفسها مكرهة على جمود يشلها شيئا فشيئا . وان استحالة تبني اخلاقية تقود الى الانهيار النهائي .

يبدو ان « ستريندبرغ » قد ورث نقائص نبي قديم وانطلاقاته التنبؤية . فانه ، على الرغم من اخذه فلعلاته التافهة والصبيانية « المفرطة في الانسانية » : قد ذاق هو ايضا نيتشه (Nietzsche) ؛ وعلى الرغم

من أحقاده ورغائبه التي لا تقاوم ، عرف ان يحدد توجهات غير متوقعة للروح الانساني . وفي رؤاه ، كما في رؤى أنبياء العهد القديم ، تتصالب المسائل الشخصية مع الموضوعات التاريخية ، وهي تنفتح على أبعاد ، هي وراء المكان والزمان .

ويبرهن « ستريندبرغ » ، من دراما لاخرى ، على استحالة حياة تمليها مبادىء غير مبادىء العنف الذي يقابل العنف ، والخطيئة التي تقابل الخطيئة . ومع ذلك ، فهو يحاول ، في ((**الآنسة جولي**)) و ((**رقصة الموت**)) و ((**الاب**)) ، ان يدحض هذه الملاحظة ، كي يقصر الامر على السر اللاهث لتجاربه في مجموعات اجتماعية وعائلية : وهو سرد ينتهي الى الدناءة . وفي ((**سوناتا الاشباح**)) ، نرى شخوصه وقد فقدت كل مبرر وجود . فلا يتبقى لها سوى اخطائها ، عندما يخلي الحب المكان للبغض والقرف والعار . ويتكشف رفضه الصوفي ، في دراماته الدينية والرمزية ، عن وهم ضائع .

ان مسرح « ستريندبرغ » ـ الذي يفجر بناء « ابسن » في سلسلة من المشاهد الفجة والعارية ، لا رابط بينها ـ يمتلك اهمية تاريخية كبيرة ، حتى لو كانت وعورته لاتحببه كثيرا الى الجمهور ، وحتى لو كان انتشاره ، بالتالي ، ضعيفا نسبيا . انه حلقة ضرورية لفهم تطور الروح البورجوازي ، والفراغ الذي يكتشفه في عمق ذاته ، والذي يقوده الى حلول رجعية او ثورية ، دون ان يستطيع تحقيق مثله العليا .

ان « ستريندبرغ » ، لشدة تخبطه (حتى انه غرق مرات متعددة في الجنون) استكشف حتى الاعماق ، تارة هذا الدرب ، وطورا ذلك ، من شتى دروب الثقافة الاوروبية . ولقد بلغ حدودها القصوى . واستشعر المدى الذي يمكن للحضارة ان تقود اليه الفرد : ان يفقد ذاته او يبيعها ، تحت ضغط الوسط الاجتماعي الذي يحدد وجوده . انه انهيار بناء رمزي يجرف سكانه الذين تشلهم الخطيئة . وانه الصحراء النهائية ، كما في ((**نهاية اللعبة**)) لـ « بيكيت » .

هنري بيك :

يمكن اعتبار ظهور « هنري بيك » (Henry Becque) (١٨٣٧—١٨٩٩) غير متوقع بالكلية ، في المسرح الفرنسي ، خلال القسم الثاني من القرن التاسع عشر . فقد كان النتاج الفرنسي ، أو الباريسي ، بعبارة أدق ، يضع نفسه بأمانة في خدمة جمهوره : فان كان غالبا ما يرجع أصداء الحركات الثقافية الجديدة ، فانه كان ، يتمثلها ، وهو يحـرض على تشذيبها من كل ما يمكن أن تحتويه من الامور المقلقة ، وعلى اعتصارها في مادة قابلة لصياغة مسرحيـة ، ليس الا . ولم تكن غاية المؤلفـين الرئيسية سوى كسب المشاهدين . وكانت وسيلتهم تقديم وصف جديد لعالمهم ، في حين يجددون شيئا فشيئا الشكل المسرحي .

كان « هنري بيك » يود أن يأخذ نصيبه في هذه العلاقة المباشرة مع القاعة . صحيح انه لا يمكن نسبته الى المؤلفين الرمزيين ، الذين يرون في الدراما ، قبل كل شيء ، أداة تعبيرية ، ولكن الادب المسرحي — الذي يظل لدى غيره من المؤلفين ، مجرد وسيلة لاقناع الجمهور بصورة أفضل — يستلهم لديه مقتضى اخلاقيا ، يبلغ من الصرامة ما يجعله صعب القبول في المسارح . فانه يصف وصفا رحبا ومعقولا ، المجتمع الباريسي ابان الجمهورية الثالثة . ولذلك ، فما أن كان ينجح في انتزاع الموافقة على نص ما ، حتى كان يسحب من الاعلانات . وبعد استنفاد جميع الوسائل ، استخدم بطريقة ذكية ، مظاهر الفودفيل ، وبعد ذلك الحين ، صادف نجاحا اوفر ، بمقدار ما لا يلحظ الاحتقار الذي كان يحركه ، والسخرية التي يصوّر بهـا الوجوه المميزة للمجتمع الباريسي . وان « الغربان » (عام ١٨٨٢) و « الباريسية » (عام ١٨٨٥) هما أعظم أعماله ، وهما يصوران ، كل بدوره ، هذين الاتجاهين .

في ((الغربان)) ، عائلة بورجوازية ، تحكمها مبادىء اخلاقية سليمة ، تفقد زعيمها . ويستغل المرابون ، كالغربان ، الاضطراب الذي يحل بها ، ويجردونها من ميراثها . فيحل البؤس بالعائلة . وتتراكم المذلات . وتسحق حياة أفرادها المصلحة المالية التي تتحكم بمجموع العلاقات الاقتصادية .

وعلى العكس من ذلك ، يكتفي « بيك » ، في ((الباريسية)) ، بخيانة زوجية . ويفقد « المثلث المشهور » ، مع المرأة الغنية ، الذكية والآسرة ، يفقد كل وهجه العاطفي ، كي يصبح مجرد رغائب رخيصة . ومثله مثل « اوسكار وايلد » ، يستخدم « بيك » التقليد المسرحي في زمانه ، كي يتابع ويعمق تحليله للعواطف . فالزنى ، وهو مغامرة العالم البورجوازي ، الاخاذة ، والفكرة المهيمنة في الحياة ، كما على المنصة ، يصبح ، مع « بيك » عنصرا يكشف السيكولوجيا والعقليات وتصورات الحياة : الامر الذي يظهر كل ما تنطوي عليه من فراغ داخلي ، وتفاهة وحقارة . وهو رمز الخسة الاخلاقية المتسترة وراء التمويه والبهرج .

انهما مسرحيتان مقتضبتان ، صارمتان . الاولى ، قاتمة وكابوسية ، والثانية حادة ومتألقة . يعالج فيهما « بيك » سيكولوجيا الشخوص بحدة ، سواء كانوا المهانين والمذلولين ، أم أولئك الذين يربحون بدهائهم ، معارك الوجود . ويبسط فيهما أهواءهم ، دون ان يستسلم لاغراءات الانفعال ، والجمالية أو الاخلاق . ويفضح فيهما اوساط المجتمع الحاكمة، التي تقتدي بها ، بصورة متفاوتة الوعي ، تلك الشرائح الاجتماعية التي تتوق عبثا الى الوضع ذاته ، والمتع ذاتها ، والسلطة ذاتها . ولهذا السبب ، فان تحليلات « بيك » وشخوصه تطوق أزمات المجتمع ، وتملك دلالة عمومية ، وقد تظل الحد الذي يمكن للواقعية ان تبلغه ، اذا لم يتخذ فيها موقع صراع أو تعال ..

تأثر « بيك » عميقا الموقف التاريخي الذي وجد فيه ، والذي انعكس مباشرة على طبعه الشخصي . فقد كان في باريس آنذاك جمهور

واسع ، والانتباه مشدود حيال المسرح . فكان ، اذن تناغم مباشر — وان كان ، دون شك ، ملتبسا في بعض الجوانب — بين نمط محدد للقاعة ، ونمط محدد للمنصة ، كما قلما حدث في مجتمع . ولكن الويل لمن كان يريد ان يزحزح هذا التوازن ، كما كان « بيك » ينوي فعله . صحيح أن تأثير الطبيعية الادبي لم يكن غائبا . ولكن « بيك » كان قد حدد لنفسه مهمة مزدوجة : ان يحقق على المنصة تحليلا يضرب في جذور المجتمع ، وأن يدفع بعيدا ، بفضل وسائل المنصة ، سلسلة من النتائج ، تبرز منها بوضوح مصائر رأسمالية جديدة ، هي الرأسمالية المالية .

لم يكن من قبيل العبث ان موضوع مسرحيته الناقصة ، ((المهرجون)) يدور حول مصاحب أحد المصارف ، وشخصياته . وليس من قبيل العبث أيضا أن أعماله الدرامية على هذا القدر من القلة : فمذكراته تعلمنا ان قسما كبيرا من وقته ومن اهتماماته كان يهدر في صراع مستمر ، وغالبا سخيف ، كي يؤكد نتاجه المسرحي ، ويدافع عنه ضد مصاحب بالغة — عداء الاداريين البليد ، عدم تفهم الممثلين وضيق أفقهم ، حوادث عاصفة مع النقاد والديوانيين . ولم يتبق شيء آخر يذكر من « بيك » غير بعض الملاحظات ومقالات ، ظرفية في الغالب ، ولكنها لا تخلو من فائدة ، وبعض مسرحيات ذات فصل واحد ، منها ((المكوك)) (عام ١٨٧٨)، وهي حادة ولاذعة ، تعطي الانطباع عن مشروع متين ومهيب ، ولكن بسماتها وتلميحاتها ، أكثر منها باتقانها .

هاوبتمان :

لاقت ثورة « المسرح الحر » ، صدى مباشرا في برلين ، في « المسرح الحر » (Freie Bühne) ، بفضل مبادرة « اوتوبرام » (Otto Brahm) وهو مخرج عقلاني وصارم ، حقق ، فيما بعد ، « المسرح الالماني » (Deutsches Theater) بالندفاعة جديدة . وافتتح « المسرح الحر » نشاطه ، عام ١٨٨٦ ، بمسرحية « ابسن » ، ((الطائفون)) ، تلتها في العام نفسه ((قبل شروق الشمس)) لـ « جرهارت هاوبتمان » (Gerhart

Hauptmann) (١٨٦٢ ـ ١٩٤٦) . وبهـذه المسرحيـة ، احتلت التصورات الجديدة مكانها في الادب الالماني . فقد استعادت مخططات « ابسن » ، دون أساس موضوعي ، ولكن في مقاربة أوفر مباشرة للواقع اليومي ، وقد التقط في نزاعاته المأسلوية .

تستلهم دراما « **الحائكون** » (عـام ١٨٩٢) الكبيرة ، مباشـرة ، روايات رائد المدرسة « زولا » (ينطبق الامر نفسه على المسرح الذي عرضت فيه لاول مرة ، بعد مصاعب خطيـرة مع المراقبة) ، مسرح (Freie Buhne) . فهـذه الدراما ، في حين تظل ضمن هـذا الخط التطوري ، تحول الملاحظة الطبيعية والتجريبية ، الى ابداع درامي ، يترافق مع تحركات جماهيرية وتناقضات طبقية عنيفة (تغتذي من تجربة مباشرة : اذ كان « هاوبتمان » ابنا لحائكين من سيليزيـا) . وتبـدو « **الحائكون** » أنضج عمل قدمه هذا المسرح ، الذي يلوح براية المطالبة ، وبضرورة تغيير المجتمع .

وصلنا من « جرهارت هاوبتمان » نتاج هام ومتنوع . وقد بلغت موضوعاته وأشكاله من التباين ، ما يكسبه شخصية مترددة ، هي حصيلة هذا العصر اكثر منها صانعته . وتمتزج فيه الثقافات الاوربية ، وتختلط ، في شتى جوانبها ، وغالبا بصورة محيرة . وينتقل فيهـا من الحقائقية الفجة في « **قبل شروق الشمس** » ، الى الصوفية المتأججة في « **صعـود هانيليه** » (عام ١٨٩٣) ، ومن الرمز الى الوثيقة ، ومن المسألة الى البوح الضبابي ، ومن النثر اليومي الى الشعر الغني بالرموز والدلالات . كما انه لم يفتقر البتة ، في هذه السنوات عينها ، الى نصوص من كوميديا السلوك ، صريحة الغرابة . فليس لـ « هاوبتمان » عالم خاص به ، ولكنه يمتلك موهبة الملاحظة والتمثل . فهو يلتقط ويفسر ميول عصر ، بنزعاته ونزاعاته ، هو عصر « الرايخ » . ولقد مثل كثيرا ، وأصبح ، بمعنى ما ، شعبيا ، ولكنه ، في نهاية المطاف ، لم يؤثر الا قليلا على المسرح الالماني . وهو يظـل حالة ، وعرضا . فمسرحياته تحتفظ دومـا ببناء متين ، وشخوصه تملك قاعدة واقعية . ولكن ذلك ، في المحصلة ، لا يتجاوز

النتاج المتوسط ، وان المشاهد الالماني ليرى فيها الانعكاس المباشر للنزاعات الخاصة بطباعه وبأشكال قلقه الروحي . وينجم عن ذلك ، عموما ، تأثير انتشار ثقافي ، على صعيد موسّط : هو تبسيط متوازن لحيوية بعض الطباع وبعض السيكولوجيات (المنتقاة من وسط « سيليزيا » القروي ، أو من وسط البورجوازية الثرية في شمال المانيا) .

وتحاول « **نفوس متوحدة** » (عام ١٨٩١) « ادرمة » مسالة مثالية ، على طريقة « ابسن » في « **روزمر شولم** » . وتحلل « **صعود هانيليه** » طبيعة المسائل الدينية ، انطلاقا من مسبقات وضعية . وتعيد « **فلوريان جيير** » (عام ١٨٩٦) رسم ملحمة قروية .

بعد ذلك ، استسلم « هاوبتمان » لاغواء لغة مغايرة بالكلية . وفي « **الجرس المبتلع** » (عام ١٨٩٦) ، تهب حبكة غامضة ذات مجازات محجوبة ، الغنائية لمخيلة خصبة ، تغير عالم الواقع اليومي .

وان عودته الى موقع صريح الواقعية ، توحي اليه ، في « **مايكل كرامر** » (عام ١٩٠٠) و « **روز برند** » (عام ١٩٠٣) ، قصصا فيها انحطاط وانهيار .

وفي مطلع هذا القرن ، يقع « هاوبتمان » ، وقد كرس شاعرا قوميا ، في ألم عزلة : فان بلور الثقافة الجديدة تنمو بعيدا عنه . وسيستلهم في الدرامات الكثيرة التي سيكتبها ايضا ، تارة أساطير الشمال ، وطورا أساطير الاغريق ، مرة موضوعات مقتبسة من « نيتشه » ، واخرى رؤى طوباوية . ويظل أفضل عطاءاته أصالة ، يقف بين « زولا » و « إبسن » : « **وبيبا ترقص** » (عام ١٩٠٠) و « **الجرذان** » (عام ١٩٠٠) ومسرحيته الاخيرة « **قبل غروب الشمس** » (عام ١٩٣٢) . وستذكر أعماله بسبب اللوحة القاتمة التي تقدمها عن المانيا ، يوم لم تكن لا بورجوازية ولا شعبية ، وبسبب تصويرها بيئات نمطية ، تمكن من الحكم على عصر بكامله .

في النمسا :

ان الهام الطبيب النمسلوي «آرثور شنيتزلر» (Arthur Schnitzler) (١٨٦٢ – ١٩٣١) ، هو ، دون شك ، أضيق حدودا ، ويستسلم ، بصورة ما ، على نحو اكثر ، لاغراءات الانفعال . الا انه يمكن من الاحاطة الواقعية بوضع عالم « فيينا » الصغير ، وبخصائص الحياة التي تعيشها فيه ، على حد سواء ، الفتاة الطائشة والارستقراطي الذي ليس له من أفق سوى اشباع رغائبه .

ان ((**اناتول**)) (عام ١٨٩٠) و ((**حب عابر**)) (عام ١٨٩٤) و ((**الطواف**)) (عام ١٨٩٦) ، تقدم لوحة رشيقة ورقيقة التاثر ، عن « فيينا » في أواخر القرن الماضي . ويقتصر التحليل على وسط وعصر ، ولكنه يعبر عن طبيعتهما الخفية . وتبلغ هذه المسرحيات أهدافها ، اذ انها تصف ما يجري في حقل تنقيبها ، بالعمق الضروري – وهو لا يعرف المغالاة ، لانه لايغالي ايضا في موضوعها . والابتسامة فيها ناعمة ، والشعر رقيق ، والحزن مائل ، وان كامنا ، لان الشخوص لايعانون من ضيق العيش الا سطحيا : فهم بعيدون جدا عن مغامرة « ستاندال » (Stendhal) . ذلك ان « شينتزلر » لم يكن بوسعه ان يقدم سوى تسلية رقيقة ، مازحة وعاطفية ، وغير هادئة . ولكنها تسلية يدرك المرء من خلالها ، المزاج العميق لشعب ، والتفكك البطيء لتقليد ولامبراطورية ، **وان كان بطريقة ملطفة** .

ان ((**الطواف**)) « فودفيل » فرح ، محبب ومشكك ، نجتاز فيه ، شيئا فشيئا ، مختلف الاوساط الاجتماعية ، من المومس الى الوصيفة ، ومن الجندي الى الشاب المحافظ ، ومن البورجوازية الى الفتاة الخفيفة والى الممثلة ، ومن الكاتب الى الضابط الارستقراطي . وان تتابع الاحداث لا يخلو من التصنع ، وكذلك تناوب العشاق وتبادلهم ، كما في **لعبة الاوزة**(١) . ولكن الكثير من الحوارات يمتلك زخما مسرحيا موفقا ، فثمة مرح في المواقف ، كما في الطباع .

---

(١) هي لعبة يستخدم فيها النرد ، وقطعة من كرتون رسمت اوزات في مربعاتها ، وفق مسافات محددة (المترجم) .

ينتمي « روبير موزيل » (Robert Musil) (١٨٨٠ ـ ١٩٤٢) الى الجيل التالي ، الذي عاش تجارب تاريخية ، جديدة ومعقدة ، والى ما يسميه « موزيل » نفسه ، من خلال تعبير يضمر معنى مأساويا ، عصر العلم ، العلم السيكولوجي والرياضي والفيزيائي على السواء . فان « روبير موزيل » كتب ، فضلا عن عمله الروائي الكبير ، « **الرجل الخالي من الصفات** » ، نصين مسرحيين : « فاوس » « **فنزينس وصديقة الرجال المهمين** » (عام ١٩٢٣) ودراما « **المتعصبون** » (عام ١٩٢٥) .

وكما أن « انوي » و « سالاكرو » يستعيدان شخوص « فيدو » ، فان « موزيل » يستعيد شخوص « شنيتزلر » : ولكن وفق مناظير شديدة الاختلاف ، وفي اطار التطور التاريخي ، الكاشف للنزاعات .

وقد يبدو ان « الفارس » تهيىء أعمالا ذات حجم اضخم : فهي حادة في وصف الطباع والاخلاق ، وميتافيزيقية في امتداداتها . وتستعيد الدراما صراحة موضوعاتها ومناخها ، وهي تتخطى الذكريات الشخصية لتصل الى تحليل ، لا هو بالمضحك ولا هو بالمر ، للعلاقات القائمة بين الافراد : بما فيهم من تعصب جوهري ، لا يتقن التخفي ، ومن سعي يسمى الحب ، مما يولد الملابسات ، والندامات والاوهام . ان «**المتعصبون**» مسرحية صعبة ، لانها مجددة كل التجديد ، اذ انغلقت على مخطط واحد في تقدمها السيكولوجي ، وهي تمثل الى اليوم أعمق سبر غاص في قلب الشخص المعاصر . انها مرحلة أساسية ، ان في استخدام الوسائل المسرحية ، وان في محاولة الاحاطة بكل انسيابية الكيان النفسي .

ان «أودون فون هورفات» (Odön Von Horvath) (١٩٠١ـ١٩٣٨) لا يزال الى اليوم ، على الرغم من هشاشة عطائه الابداعي ، يحظى بجمهور اللغة الالمانية ، خصوصا بسبب كوميديتين تعودان لعام ١٩٣٠ ، هما « **قصص من غابة فيينا** » و « **الليلة الايطالية** » . ففيهما نموذج ثانوي ، ولكنه ودود وآسر ، يعبر عن حقائق يومية ، ذات سيكولوجيات تتميز بحدتها . فان الالهام ، ذا النمط الخاص بفيينا ، يجد في « أودون فون

هورفات » ـ وهو ممثل ممتاز لاوربا الوسطى في الفترة التي اعقبت طوفان الحرب ـ متابعا حقق تطويرات راهنة ، اذ التصق عن كثب ، بالماساة التي كانت تثقل مجتمعه .

في المجـر :

في ميدان الكوميديا المؤثرة اللامعة ، التي تتخللها لمسة من الحميمية ، كان « فيرنك مولنار » (Ferenc Molnár) (١٨٧٩ ـ ١٩٥٢) واحدا من انجح مسرحيي ما بين الحربين ، من « بودابست » الى أهم المسارح الاوربية ، وذلك بسبب شيء من اناقة الاسلوب ، التي تستسلم في الغالب لغنائية خيالية . فان «« ليليوم »» (عام ١٩٠٩) تتناول موضوع البراءة من الخطيئة التي تتحلى بها النفوس البسيطة ، ونقاء العواطف المنبعثة من الغرائز الحية . الا ان شخوصه النقية لن يعرفوا الحريـة الا في جنة خياليـة .

وصادفت سلسلة من المسرحيات ، اللامعة والسيكولوجية ، النجاح في كل مكان ، وانتقلت الى نوع من الافـلام الواسـعة الانتشار : هو الكوميديا المتصنعة . ونتـاج « فرنك هركزيك » (Ferenc Herczeg) (١٨٦٣ ـ ١٩٥٤) غني ومتنوع ، يشمل من الدرامـا ، التاريخيـة والسيكولوجية ، والواقعية . ولقد عرفت «الثعلب الازرق» (عام ١٩١٧)، نجاحا عالميا ، بفضل روحها المتالق .

ان آخر نجاح كبير حققه التقليد المجري الصرف ، هو «« عائلة توت »» (عام ١٩٦٦) لـ « استفان اوركيني » (István Örkeny). فان هذه الكوميديا تقدم شيئين جديدين بالنسبة الى الادب المسرحي المجري : ارتفاع نبرة « الفارس » فيها ، ومن ناحية اخرى ، توفر هدف للسخرية اللاذعـة ـ أهو سلطة ساحقة ؟ أهو ظالم دُحِر اخيرا ؟ ـ يشار اليه وفق طرائق تعلم ، في سخرية ، كيفية التخلص منه . ويتوقف هنا التقليد المسرحي عند اشكال بنيوية خالصة ، كي يميل الى دلالات ذات طابع

« غوغولي » ، في اسلوب مفرط الطيبة في الظاهر ، ولكنه ذو جوهر عدواني وصريح . فان ظاهر المزاح التقليدي يفتح الطريق لحقيقة حارقة . والوسائل بسيطة ، ولكنها قاطعة جدا . وتتحول التجربة المباشرة الى رمز مرهف ، يتصل بالواقع الراهن في العالم كله ، سواء في الشرق أو الغرب .

وفي السنوات العشر الاخيرة ، قدم «ميكلوس هوباي» (Miklós Hubay) سلسلة من المسرحيات تتصل مباشرة باخر تطويرات الادب المسرحي الاوربي ، كانت اهمها ((**الصمت خلف الباب**)) ، وهي دراما يعالج فيها صراع الاجيال في « المجر » الجديدة ــ اي شيوعيي ما قبل الحرب وابنائهم ــ في شيء من الوضوح السيكولوجي ، طوال فحص حاد نوعا ما ، لشخصيات تتبدل (مثلا في ما يتعلق بمفهوم البطل الايجابي) ، داخل مصير يحتفظ بملامحه المسيطرة .

في بولندا :

استقبلت « فارصوفيا » النزعة الطبيعية ، بعد ان احيت نتاجا هزليا متألقا . وقد واجه ايضا المسرح ، الروائي « فلاديسلاو ريمونت » (Wladislaw Reymont) (١٨٦٩ ــ ١٩٢٥) ، مؤلف ((**الفلاحون**)) .

وخلف « الكسندر فريدرو » (Aleksander Fredro) (١٧٩٣ ــ ١٨٧٦) سلسلة من الاعمال المسرحية ، في شعر سهل ينساب بتوفيق الى الجمهور . فقد تأثر « فريدرو » بالتقليد ، اي بقراءات تنطلق من « موليير » الى « موسيه » ، ورسم لوحات لطيفة لنبلاء الريف الصغار ، وللتجار المثرين ، تستند الى حبكات ذكية ، تعرف نهاية سعيدة .

وقد اعدت للمسرح اعمال كثيرة لـ « ستيفان زيرومسكي » (Stefan Zeromski) (١٨٦٤ ــ ١٩٢٥) ، مارست بعض التأثير على المسرح البولندي الناهض ، بفضل طابعها الواقعي والملحمي . وكتب « زيرومسكي » للمسرح مباشرة ، نصين دراميين ، هما ((**سولكوفسكي**)) (عام ١٩١٠) و ((**تورون**)) (عام ١٩٢٣) ، تتسمان بالتصور التاريخي الذي يشحن رواياته الرئيسية .

ان « غابريلا زابولسكا » (Gabriela Zapolska) (١٨٥٩ ــ ١٩٢١) التي مثلت في « المسرح الحر » ، من عام ١٨٩٢ الى عام ١٨٩٥ ــ تطرح في عملها الرئيسي ، « اخلاق السيدة دولسكا » (عام ١٩٠٧) ، في مقاصد اخلاقية ، الحياة الحميمة لعائلة بولندية بورجوازية . والمسرحية تثير الاهتمام ، لانها ترتكز على عناصر ثلاثة : لوحة المناخ ، حل عقدة الموقف المركزي وفق منطقه الداخلي ، ودلالة النـزاع المأساوي . وعولجـت الموضوعات بمهارة ، والطباع تتدفق حيوية . فالسيـدة « دولسكا » شخص زاخر بالنكهة ، وقد رسم بدقة .

اوستروفسكي :

سـلك « الكسنـدر نيقولاييفيتش اوستروفسـكي (Aleksandr Nikolaevitch Ostrovski) (١٨٢٣ ــ ١٨٨٦) الدرب الذي شقه « غوغول » . فوجد ، في الحياة المسرحية المعاصرة ، تربة مهيئة لابداعاته، وتسنى له ان يكرس نتاجا واسعا ليصور على الطبيعة ــ وبحس البناء الدرامي ــ مواقف نمطية من المجتمع الروسي ، سافاتـه المختلفـة وشخصياته المميزة .

واستطاع عمل « أوستروفسكي » أن يتطور بفضل الوعي الـذي كانت المنصة الروسية تحققه انذاك بشأن امكانياتها ، وبفضل النجاحات المسرحية الاولى ، التي قيض لها ان تصبح فيما بعد حَمَلَة تقليد شهير، مثل « مسرح مالي »(Maly Teatr). فان « اوستروفسكي » اذن وجد وشجع مسرحا وجمهورا وممثلين . ويشمل نتاجـه الـواسع المسرح السحري والهزلي ، والاخلاقي المجازي ، في خط التيار الكبير الذي كان يسري في فن بلده : وهي ملاحظات مرة،ترمي الى ولادة جديدة .ويحاول اوستروفسكي بدوره ان يعيد الاعتبار الى الطبقات والكائنات ، التي يعتبرها المجتمع منحطة ، ويجابه في عمق استبطاني ، قدرها وصفاتهـا الداخلية ، وهو يظهر ضرورة تحررها : تارة نساء فتيات عزلاء ، وطورا الفقراء وحثالات المجتمع . ويقيم بذلك اخلاقا تعارض الاخلاق المألوفـة، وتقوم على الصدق . فان « أوستروفسكي » ــكما كتب «دوبروليوبوف» (Dobrolioubov) يقول ــ يملك معرفة عميقة للحياة الـروسية ، ومقدرة عظيمة على تصوير جوانبها الاساسية ، بصورة حية وكاشفة »

من كوميدياته الاولى ، يمكن اعتبار « **الفقر ليس عيبا** » (عام ١٨٥٤) اوفرها دينامية وتوفيقا في تصوير بورجوازية القرن التاسع عشر ، الروسية ، وهي تعجز عن ادراك دورها ، وعن النضال حتى من اجل تسامح ليبرالي ، والتي ابقت نفسها في حالة من العبودية حيال الارستقراطية .

•

قد تكون « **العاصفة** » (عام ١٨٩٥) اكمل مثال على هذا الادب المسرحي ، والذي يتجاوب على افضل نحو مع مقاصده . فان « كاترينا » امرأة فتية يخنقها الجو العائلي ، وبصورة خاصة حماتها « كابانوفا » ، وهي متزمتة وعدوانية ، تنطق بلسان القواعد الخبيثة والغبية التي تسجن الوجود في رباط تجاري ، بحيث يتوجب على « كاترينا » ان تعتبر نفسها راضية لانها تعيش على حساب زوجها ، ولا يجوز لها ان تتوق الى شيء اخر . اننا حقا في « **مملكة الظلمات** » (كما عنون « دوبرليوبوف » دراسته حول « اوستروفسكي ») ، الخالية من اي نور روحاني . ولكن « كاترينا » ترفض الخضوع . وهي لا تستطيع ان تحول دون تدفق الحياة والهوى في روحها . وتهيم بجنون بشاب من عمرها . واذ علمت انها لن تستطيع تحقيق هذا الحب ، تنتحر . فالانتحار هو مخرجها الوحيد ، والتمرد الممكن الوحيد ضد الحقارة التي تكتنفها . ولا يتبقى لزوجها ــ وهو ضحية مثلها ، ولكنه دونها قوة ــ الا ان يحسدها على انتحارها . فان الامر الحي في هذه الدراما ، هو النزاع الداخلي الخطير ، وامكانية خلاص ، لا تزال بعيدة . ويجمع فيها « اوستروفسكي » بين مواهب الملاحظة لديه ، وحسه المجرب بالبناء الدرامي ، وقدرته على الاتصال بالجمهور ، اذ يجعله يكتشف ويحاكم شخوصا ، يسهل التعرف عليهم في الحياة اليومية . واذ يقف « اوستروفسكي » بين « دوماس الابن » و « ابسن » ، فهو يلج وسطا اجتماعيا ، اصبح هو ضميره الجلي القادر على تصحيح عاداته .

يمكن اعتبار « **الغابة** » (عام ١٨٧١) اغنى اعماله بالانفتاح والمرح . ففيها تمتزج عناصر هزلية وغريبة ــ يجسدها صعلوكان جائعان ــ

بسخف اوستقراطية الريف الصغيرة ، تلك الاوساط النبيلة ، التي يتحالف فيها الادعاء مع العجز . ويتدخل ايضا السحر وغير المتوقع . انها لوحة متعددة ، تتالف من اكثر العناصر نمطية وحيوية وصدقا ، في روسيا ما ، ومن ابرزها لونا ورسما . وذلك ، في ضوء فكر ناقد زاخر بالارهاف السيكولوجي . وفي عام ١٩٢٤ ، قدمها « ميرهولد » في تفسير ثوري ، يرمي ، ضمن مناظير ماركسية ، الى ابراز المعنى التاريخي الحقيقي ، والمرمى لما كان يعيشه الشخوص .

تولستوي :

تشكل الدراما ، في نظر « ليف نيقولاييفيتش تولستوي » (Lev Nicolaevitch Tolstoï) (١٨٢٨ ــ ١٩١٠) ، في جوهرها ، وسيلة لنقل مقاصده الى جمهور واسع ، على نحو اوفر اتساعا ومباشرة. فيظل مسرحه ، اذن في الواقع ، ملحقا لرواياته ، وتجربة هامشية ، تتيح له ان يختبر آلة جديدة ، دون ان يعمق ، مع ذلك ، طبيعتها . وعلى كل حال لقدكانمعروفاجيدا ، التصور الفريد الذي كان تولستوي يملكه ، لاسيما في سنواته الاخيرة ، بشأن الفن عموما ، والمسرح خصوصا . وانا لنجد افكاره بهذا الشأن ، في مراسلاته مع « ج.ب. شو » . فكان على المسرح ان يخدم غايات محددة . وكان تولستوي يقسو بحكمه على « شكسبير » بالذات ، الذي لم يكن ليخضع دائما لغايات اخلاقية ، ولرسالة تبشيرية .

تعكس « **قوة الظلمات** » (علم ١٨٨٦) ، وهي اول دراما كبيرة له ، بوضوح ، تجربته مع عالم الفلاحين . فبطلها قروي شاب يدعى « نيكيتا » ، اقدم على قتل في سورة غضب . فاجتاحه ، مع الندم ، شعور بالذنب ، رافقهضيق متزايد ، بلغ حد الانفجار في اعتراف علني . ويرى « نيكيتا » انه بالتكفير يفتدي ذاته ، وقد يبدو ان خطيئته هي التي توحي اليه برجاء انطلاقة صوفية ، قادرة على توحيده مع الالوهة . ومن حوله ، جمهرة من الشخوص المبرقشين ، عالم المزرعة

الصغير ، وهو مرآة لسكان الريف الروسي . وان بؤس هذا الشعب بالذات (فالفناء القنانة كان حديث العهد) ليمكنه من معانقة الكون صوفيا ، ومن الشعور بالتقرب الى الله ، وفق تعاليم الانجيل . وكان تولستوي ، يرى ، بالطبع ، في نداء الفلاحين ، الاساس لولادة جديدة . وان دفع المحراث في الحقول ـ وكان يفعل ذلك بنفسه وهو في الثمانين من عمره كفلاح بسيط ، ولكنه يعلن ذلك على الملأ ـ كان ، بالنسبة اليه ، موقفا رمزيا ونموذجيا ، يستطيع ، بفضله ، العمل في الارض ـ العمل المضني واليومي ـ ان يتبنى دورا اخلاقيا في حياة الانسان ، وفق تعاليم الكتاب المقدس : هو دور كفارة ضرورية .

ومع ذلك ، فلم يكن « تولستوي » يفتقر الى حسّ هزلي . فان « **ثمار التعليم** » (عام ١٨٩٠) تسخر من استحضار الارواح ، وتشدد بذلك على طابع التزييف لثقافة ما . وهي اقرب الى « الفودفيل » . فالشخوص ، والخلفية الاجتماعية التي يبرزون عليها ، تؤلف لوحة مضحكة غالبا : وتظل السخرية خفيفة ، والعمل يسير وفق دينامية مسرحية ماهرة .

وتصف « **الجثة الحية** » (عام ١٩٠٠) ، بتأثر مر ، وسطا بورجوازيا قريبا من التفسخ : ويلخص وجه « البطل » في ذاته ، نقائص اللااخلاقية وعبودياتها .

تشيخوف :

ان السيرورات السيكولوجية والتاريخية التي تقود ، عبر شخصية المؤلفين ، الى اعمال يكتشف فيها عصر ما مأساته الخاصة ، واسعة ومتنوعة جدا ، بحسب الامة التي تدور فيها ، واللغة التي تستخدمها (وهي تخضعها للتطوير) . وكثيرا ما يتوقف مسارها . ومع ذلك ، فيبرز منها، في نهاية المطاف، خط موجه . ويمكن ، على هذا الصعيد، اعتبار وجه « انطون بافلوفيتش تشيخوف » (Anton Pavlovitch Tchekov)

(١٨٦٠ ــ ١٩٠٤) ، بوجها تاريخيا . فان محاكمة الحضارة البورجوازية التي كان « شيلر » قد بدأها ، تختتم به ــ طبعا ، بالمعنى المؤثر حصرا ، بوصفها تعبيرا لحياة معاشة .

كان « تشيخوف » ، وهو طبيب ، ممثلا نموذجيا للمثقفين . وقد واصل في آن واحد حتى سنواته الاخيرة ، عمله كطبيب وككاتب . وكانت تخامره مشاعر ديمقراطية وانسانية . وقد توفي في سن مبكرة نسبيا ، من مرض السل . ولكن اعماله المسرحية كانت قد فرضت نفسها على نطاق واسع في « مسرح الفن » ، في زمن « ستانسلافسكي » .

إن توجه « تشيخوف » المسرحي وليد ادبه القصصي (كما حدث ، فيما بعد ، لـ « بيرانديللو ») . وهو الامتداد المباشر لفنه القصصي ، ولقدراته التصويرية . وفي اعماله الاولى ، وهي ذات فصل واحد ، وذات أناقة لاتشوبها شائبة، ومرح ساخر في الباقة، فان العناصر التي الفناان نجدها في قصصه ، تنصهر مع تجربة المسرح الفرنسي ، وخصوصا « الفودفيل » . فان « تشيخوف » يفسح فيها مجالا أوسع لتصوير ــ مرح بالتأكيد ، ولكن ترافقه خلفية ذات كآبة مرة ــ للاوساط البورجوازية التي عاش فيها ، والتي استخلص منها تجارب ذات دلالات . الا ان المرء يشعر منذ عمله المسرحي الاول ــ وهو تلك الكوميديا التي لا تحمل عنوانا ، والتي كتبها وهو في العشرين من عمره ، والتي مثلت حديثا على مختلف المسارح الاوربية ، تحت عنوان « **بلاتونوف** » أو « **هذا المجنون بلاتونوف** » (١٨٨٠ ــ ١٨٨١) ــ ان ملكاته الابداعية تحرك فيه تيارات باطنية ، لا تعاني من أي تأثير . وهو يسبر ردود الافعال العميقة للسيكولوجيا الفردية ، وسلوك الوسط الاجتماعي حيالها ، ويكتشف عواصفها . فان عالم « بلاتونوف » الصغير ، يكتسب ملامحه منذ ذلك الحين ، ويظهر بمثابة انعكاس مباشر لحياة امة ، كانت الوقائع ستحمل لها تطويرات غير متوقعة . فان « تشيخوف » ، منذ هذه المسرحية الاولى ، نصب نفسه الناطق بلسان تاريخ خفي ، ومع ذلك بالغ المأساوية، لا يرتبط بجدل عابر حول الاخلاق ، كما يلاحظ غالبا لدى « ابسن » ،

الذي كانت محاولته ، مع ذلك ، على درجة من العظمة ورحابة الافق . فان « ابسن » يخترع الطريقة وينشئها ، بفضل « فينومينولوجيا » كاملة،ولكن « تشيخوف » وحده هو الذي يحققها حقا ، لان « تشيخوف» وحده يكتسب ، شيئا فشيئا ، ذلك الصدق الكامل الذي يصبح وحيا . فان « بلاتونوف » « دون جوان » ريفي ، يعاني من عذاب وضعه السيكولوجي : وهو غرور التصرف على هواه بالفتيات اللواتي يعرضن له انفسهن . فان « تشيخوف » يعبر هنا بوضوح يفوق ما جاء في قصصه اللاحقة ، ومن خلال السعي اليائس لبطله ، عن رغبة قلقة في يقين وفي استقرار داخلي ، في غاية ذات قيمة ، وفي مبرر لوجوده . فهو يمسك بالضيق الذي يستبد بوجود الشباب ، من جذوره وفي اسبابه المحتومة. فقد كان « ابسن » اكتشف اللغة اليومية . وهنا يبدأ مسير سيفضي، شيئا فشيئا ، الى اكتشاف الوضع اليومي ، في تخط للجوء المصطنع الى وضع متأزم . لم يشعر « تشيخوف » بحاجة الارتكاز عليه الا في محاولاته الاولى .

ان « **ايفانوف** » (عام ١٨٨٧) وبقدر اوضح « **روح الغابات** » (عام ١٨٨٩) ، هما تجربتان في البحث والانتقال ، سوف تتم استعادتهما وتمثلهما في الاعمال اللاحقة . وان بنيتهما الشكلية ، وكذلك تفردهما السيكولوجي ، مازالا مترددين ، يخضعان لتأثير « الميلودراما » الفرنسية، او على الاقل ، الدراما الاجتماعية ــ من « دوماس الابن » الى «ساردو» . ولم يكن قد برز بعد حس الحقيقة الكامنة في الامور التافهة والواضحة .

ظهرت « **طائر البحر** » (عام ١٨٩٦) قبل نهاية القرن ببضع سنوات . وكان « بودلير » (Baudelaire) ، قبل ذلك ، قد وجد في النورس رمز الروح المتطلع الى التحليق في لانهاية السماء ، ولكن المحكوم عليه ، بعد ذلك ، في انطلاقته . وكان « غوركي » قد حيى القرن الجديد ، عبر مناشدة غنائية للنورس ، في أشعار ذات نفس شاعري عظيم . ويرى « تشيخوف » ان طائر البحر هو كائن اصيب في مقتل ، نتيجة عمى الصياد الذي يمر على مقربة من تحليقه . هي « نينا » ، التي جرحها رجل عابر احبها ، ولكنه يجمدها في تحليقها نحو السعادة ونحو الفن .

وسيقع ايضا « قسطنطين تريبليف » و « ماشا » ضحيتين لعدم تكيفهما مع عالم يخنقهما ، ولحب لن يلقى ، حتما ، اي تجاوب . فيقوم مصيرهما على عدم التجانس مع محيطهما . فان كل شخص خصّ بعدم تفهم، وتحمل في صمت اخفاقا : سواء كان « ايرينا » ، الممثلة الكبيرة ، أو « تريكورين» الممثل الناجح ، أو « سورين » مستشار الدولة ، أو « دورن » ، الطبيب معشوق النساء . ولا تخلو « طائر البحر » من الترددات التقنية (مثلا اللجوء الى المونولوج) ولا احيانا من تنازلات ساذجة للمقتضيات المسرحية — الناجمة عن لذع الخطاب — أو من تكرارات مصطنعة ، نتيجة استعارات ادبية تضاف الى رغبة في التوضيح . ولكن العمل ، في مجمله ، مكتمل ونهائي . وهو يقود ، دون التواء ، الى تلك السيرورة ، سيرورة الرؤيا الداخلية — رؤيا المازق والعذاب اللذين حكم المرء على نفسه بهما — التي يعيد بها « تشيخوف » في راهنيتها ، الدراما الكامنة في الوجود . وشيئا فشيئا ، سيطهّر ويصعّد الشعور بالحياة وهزائمها ، انطلاقا من مظاهرها التي لاتدرك . وان الاحساس الخارق الذي ينقله الينا اليوم ، يتأتى من انه يصون ، على نحو لم يحققه احد ، علاقة لا يسعها ان تكون اكثر مباشرة، مع حياتنا اليومية (وثمة لوحات كثيرة في « طائر البحر » اساسية ، وخصوصا في الفصلين الثاني والرابع ، من أجل فهم زمانه وقدرته على التعبير عنه) . فان الشعر المسرحي ، لاول مرة ، يسلط ضوءا تاما على العلاقة بين الوجود والنجاح العملي والوشائج العاطفية : فان الطموح الخائب هو قانونها — امس واليوم — وان الامال المجنونة ذاتها والمشاريع المجنونة ذاتها (هذا العالم الصحراء الذي يثرثر بشأنه « قسطنطين ») تعيش دائما ، وهي ابدا بعيدة المنال ايضا . فان « نينا » تهمس ، في نهاية رحلتها : « يجب على المرء ان يعرف الالم كي يؤمن » .

وفي سلسلة الدراما التي بدأتها « **طائر البحر** » **يسجل** « تشيخوف » وقائع الحياة كما تحدث . ويضعها في سلسلة من اللوحات ، دون أن يخضعها البتة لذلك البناء الدرامي ، الذي صيغ خلال التطور المنطلق من « دوماس الابن » الى « ابسن » . ولا يحرف « تشيخوف » ، لا الوقائع ولا الكلمات . وهو لا يسجنها في وحدة مسرحية ، وفي نزاع مكشوف .

ويتسع دربه في موزاييك من الحالات النفسية ، ألتي تعيد تصوير حالـة نفسية عامة ، وحدث داخلي . ويقوم اكتشافه الكبير على أنه أضفـى الحسم على نسيج سيكولوجي ، اي ان الحوار يتوقف عموما عند ملاحظات تافهة في الظاهر ، كي تفسح الاطلالـة ، تحت العبارات المستهلكة ، لحركة داخلية غنية بالمعاني . فليس اذن هناك ، لا صدمات ، ولا قرارات معلنة ونهائية . وان الحقيقة لتبزغ من ذاتها : أين يجب ان يفضي الموقف، وكيف يجب ان يحل (اولا يحل) ، فهذا امر واضح جدا . وعلى كـل ، فان « تشيخوف » يتكيف مع واقع الحياة ، ويختار اللحظات التي تعبر عـن معناه ، في سلسلة من الاحاديث واللقاءات ، تبدو مفككة ، بـل يلمز بعضها بعضا احيانا ، او تبعث على الملل ، ولكنها تطبـع جيـدا اللحظة التاريخية المجتازة انذاك ، وتوحي بنفسية الشخص ، وقد حكم عليهـا بلان تعرف نهاية هي كارثة .

ان اختيار « تشيخوف » بطلا لاحدى مسرحياته ، شخصا تتآكلـه الصغارة ، مثل « العم فانيا » (عام ١٨٩٧) ، يعني جيدا ان « تشيخوف» ومسرح عصره قد اقلعا ، بصورة مطلقة ، عن تلك المجابهة ـ السلبية أو الايجابية ـ بين الانسان ومثاله الاعلى ، التي كـان الرومانسيون قـد طالبوا بها ، والتي كان « ابسن » مايـزال يسعى وراءهـا . حتى ان « تشيخوف » يقترح تبريرا تاما لوجود الشخص ، ولاخفاقاته المحتملة . وهو شخص ، بمعنى ما ، يخلع عنه القناع ، ويفضح مأساته الحقيقية : مما ينخر حياته ، ويحول دون اتصاله بالعالم ، اياً كانت الوسيلة، ودون تحطيمه عزلته . فان العم فانيا يعجز عن العثور على مخرج لعقمه . حتى انه ليعجز عن اختيار الانتحار . اسوأ من ذلك : انه يتردد في تصور فعل تمرد ضد القدر . ويرى الاحباط يصيب جميع افعال الايمان لديه ، وجميع حماساته . وليس هذا كل مافي الامر : فان البطل ، ومن يحيطون به ، يعون هذه الحالة الراهنة ، ويعون المسؤوليات التي يضطلعون بهـا ، وعجزهم النهائي عن الافلات من مثل هذا المأزق . ومن مثل هذه الادانة . وان الفراغ الذي يشعرون بانهم ضحاياه ، لا يمكنه اذن حتى ان يتخـذ الوان اليأس او الصوفية . فقد فقدوا مفهوم القيم . وماهو مأساوي في

الصميم ، هو انهم يدركون ذلك . فهم ، اذ عجزوا عن الاتصال والتقرير، يعيشون في جدار ذاتي دائم ، في تلك التفاهة القاتلة لكل حركة ولكل حكمة. بحيث يبزغ الامل بفجر ، بحكم الاشياء ، حتى لــو « انتفى الشعــور العفوي ، النقي ، الحر ، سواء حيال الطبيعة او الانسان » ، كما يلاحظ ذلك « استروف » .

ان الــذي يقود خطــوات العم فــانيا ، العابثة ، كــان الــرغبــة المشلولة ، في التخلص من العذاب الذي تنزله بنا الحياة . وان **« الاخوات الثلاث »** في الدراما التي تحمل هذا العنوان (عام ١٩٠١) ، لايعرضن حتى هذا المظهر غير المعقول من الحرية . واذ يتساءلن ، دون امل بجواب عن معنى الحياة والالم ، يفضين الى استسلام مخنوق ، والى تسليم لمصيرهن ، كثيف وخال من الفرح . حتى « ايرينا » ، التي تمتلك في المشاهد الاولى ، نبرات من الفتوة السعيدة . وان توقهن الى الهروب من هذا الغباء الريفي ، ليسافرن الى موسكو ، ويبلغن ، في موسكو ، امكانيات جديدة ، واوفر رحابة ، يتحطم ضد واقع الحياة اليومية ، الخانق والساحق . وهنا ندرك احد الموضوعات النمطية للعالم المعاصر : ان يرفض المرء اكتمال اجتماعي وعاطفي ، كان يمكن للظروف ، أو لصفات تكيف ، ان تحققه . فيبدو ان المجتمع يفتح الابواب للنجاح وملء الحياة . ولكن ليس هذا سوى سراب ، يتلاشى تاركا ، مع ذلك ، جراحا لا تندمل . فان الاخوات الثلاث ، في طباعهن المختلفة ومصيرهن المتباين ، يتبعن منحني الحياة العابر ، منذ تفتح الشباب الى ذبولــه ، دون ان يرتسم امامهن انعتاق حقيقي نحو عالم افضل (في حين يعرفن ان الانعتاق آت ، وان وجودهن ، سينتفي عنه ، في المنظور الجديد ، كل معنى) ؛ وينطبق الامر نفسه على حلقة الرجال الذين يغازلونهن ، او الذين يعيشون في ظلهن . وهل يتوجب على الغد ، الذي لا يأتي ، ان يظل طموحا خائبا ؟ هكذا يراه « تشيخوف » بالنسبة الى هذا العالم ، والى تلك المخلوقات التي يحملها الى المنصة في شفقة ودود ، وان كان يملك اليقين في تطويرات قادمة . وفي هذه الاثناء ، ما بين هذه « الفيلات » والحدائق الريفية ، تتدفق الحياة الراكدة في المسرح ، ينبجس من المظاهر اليومية ، ويعبر عنه « تشيخوف » بغنائية مكبوتة وحيية .

امضى سني حياته الاخيرة يكتب « بستان الكرز » (عام ١٩٠٤) في شيء من الجهد ، وقد مثلها على الفور ، « ستانسلافسكي » ، الذي كان ينتظر صياغتها النهائية بفارغ صبر . وكان يود « تشيخوف » ، كما يستنتج من مراسلته ، ان يجعل منها « فودفيلا » حقيقيا ، من شأن موضوعها ان يتناول الانتقال بين عصرين ، وحبكتها الحقيقية ان تكون العبور من ملكية الشرائح العليا الى الدنيا . وقد توجب ، في الواقع ، على المسرحية ، ان تتخذ ، في ادائها الصحيح ، مظهرا متالقا ، وان تدع نبرات الرثاء مكبوتة . فان « بستان الكرز » زينة ارض غنية ، تملكها عائلة بورجوازية قوية ، وهي تمثل اخر رباط روحي بينها . وبمرورالزمن تفتتت العائلة ، خصوصا بسبب اللامبالاة التي تبديها بطلة المسرحية ، « ليوبوف اندريفنا » ، حيال الفيلا والارض . فان « ليوبوف اندرييفنا » عاشت ، في الخارج ، افضل سني حياتها ، وهي تبدد ارثها . وعادت الى وطنها ، عندما نفدت اموالها تقريبا ، وعندما بات عمرها يحول دون قيامها بمغامرات جديدة . فينهار الماضي . وحول هذه اللحظة الوجيزة المأساوية التي تشكلها عودتها ، وهي عودة ، على كل حال ، عابرة ، لانه لم يتبق لها سوى بيع الارض ، بما فيها بستان الكر ، ينسج « تشيخوف » خبرا ، ويرسم اللوحة الصافية والدقيقة ، لعالم ريفي صغير يفاجيء بتحوله ـ هذا التحول الذي يرمز ، الى حد ما ، الى ماكان اخذا بالحدوث وفي روسيا القيصرية . وان هذا الظرف التاريخي ، الذي مكن من تحقيق الثورة السوفيتية ، ليس بمبادرة حلقة ثورية ضيقة وحسب ، ولكن ايضا بفضل ظهور وتحالف تطلعات واحكام متفشية ، سيتسنى لنا ان نجد تفسيره وتوضيحه في وداع « تشيخوف » لبيئته ، الذي ترجع صداه « ليوبوف اندرييفنا » واصدقاؤها ، عندما يحيّون بتأثر بستان الكرز . وعلى النقيض ، هناك وجه الطالب « تروفيموف » ، الذي يعلل النفس بثقة متينة وموضوعية بالمستقبل ، والذي لا يحترم حنين « ليوبوف اندرييفنا » الى الماضي ، والذي يحذرها بقوله :

« سواء بيعت الارض اليوم ام لا ، اي اهمية في ذلك ، فكل ذلك مات من زمن بعيد ، والمرء لا يعود الى الوراء ، وان الاعشاب اجتاحت

الدرب . اهدئي بالا ، يا صديقتي الغالية . يجب الا تخدعي نفسك بعد اليوم ، يجب ، على الاقل مرة واحدة في حياتك ، ان تواجهي الحقيقة ».

وعلى العكس منه ، فان « لوباخين » اكثر قربا منها ، وهو تاجر ثري ، اقتنى الارض ، في احترام ، بل في شيء من الحب ، في حرصه على اصوله القروية . فيقترح « لوباخين » قرضا . فيرفض « تروفيموف » ، ويكشف بذلك عن اعماق نفسيته :

« كان والدك فلاحا ، ووالدي صيدليا ، فماذا يعني ذلك ؟ (يخرج « لوباخين » محفظته) دع عنك هذا ، دعه .. لو اعطيتني مائتي الف ، لرفضت ، فانا انسان حر . فكل ما يبدو لكم بالغ العظمة والثمن ، لكم انتم الاغنياء او البؤساء ، لا يعني بالنسبة الي اكثر مما تعني لي شعرة تطير في الهواء . ويسعني ان استغني عنكم ، يسعني ان اتجاهلكم ، فانا قوي وعزيز النفس . والانسانية تسير قدما نحو الحقيقة القصوى ، نحو اعظم سعادة ممكنة على الارض ، وانا اقف في الصفوف الاولى » .

ان تشيخوف يؤكد مختلف مقومات العالم الذي ينتمي اليه وآفاقه المتباينة ، ويقيم اتصالا فيما بينها ، في سخرية عطوف . وهو يكنّ لماضيه حقا ، عاطفة ندم شاعرية ، لان ماضيه كان بدوره يملك طبيعة ، ومصيرا خاصا . ولكن الصحيح ايضا ان « تشيخوف » يشير ، دونما اي تهرب ممكن ، الى انهيار هذا الماضي وفراغه ، اذ يظهر بؤس بطلته الروحي ، التي تغتذي بالحب على انه وهم وهروب . وهو ، على كل حال ، يصف بموضوعية القوى الجديدة الصاعدة . وبنفس القدر من المودة ، من جهة ، درب الحضارة الصناعية ، ومن جهة اخرى ، المحاولة الفكرية لتنظيمها وتوجيهها . تماما ، كما تحقق هذا مع الاتحاد السوفييتي ، بعد ذلك بخمسة عشر عاما فقط . فان عظمة « تشيخوف » تتجلى في الحقيقة التاريخية المطلقة (وغير المقصودة) لتحقيقه ، الذي يتحرك ، في آن واحد ، بفعل فهم الماضي ورؤية المستقبل . ففي مسرحه ، يلحظ الامر على اكمل وجه ، وباكبر قدر من التفصيل ، بفضل الحرية التي تضفيها على

شخوصه ، وسائله الفنية . واخيرا ، فان الشخص يفلت من المحاكمة الاخلاقية أو الجدلية ، التي كانت ، في ماسبق ، تشرّطه ، كي يتحمل ، بحرية ، مصيره ، كما تحدّده ظروف حياته وطبيعته ، التاريخية .

غوركي والمسرح السوفييتي :

على غرار «تشيخوف»، انتقل « ماكسيم غوركي» (Maxime Gorki) (١٨٦٨ — ١٩٣٦) ، وفق كل معقولية ، من الرواية الى الدراما . ولكن ، بخلاف « تشيخوف » ، فان هذا التطور لم يكن الفرصة لقفزة نوعية ، ولكن بالاحرى الفرصة لانعكاس ، بواسطة المسرح ، للعالم الذي كان يصوره في رواياته . فمارس « غوركي » المسرح ، بناء على طلب « مسرح الفن » ، عندما كان قد اصبح كاتبا مشهورا . وان البنية المسرحية لديه تبتعد عن اشكال القرن التاسع عشر . وتبدو المشاهد ، للوهلة الاولى ، اكثر مما هي لدى « تشيخوف » مجزاة . ولكنها تتتابع وفق ايقاع داخلي خفي ، وهي ترفض في الظاهر كل غموض . وان غوركي، وان كان ثوريا نشيطا حتى اعماقه ، يؤثر ، بصورة خاصة ، ههنا كما في رواياته ، شخوص الطبقة دون البروليتارية ، وهو يكب عليهم تارة في تعاطف ، وطورا في سخرية رقيقة ، ربما لانهم ينتمون الى تجربته المباشرة .

في « **البؤساء** » (عام ١٩٠٢)، التي احرزت نجاحا عظيما واثارت اصداء عديدة، يعيد « غوركي » ابتداع جو وشخوص مأوى ليلي ، حيث تتشابك الاهواء والاحقاد . فان طريقته الجذابة ، الملونة والدامعة بالحري ، وقد حركت مشاعر المشاهدين آنذاك، تبدو لنا اليوم مشوهة بكل الادب المماثل، الذي سبقها واعقبها .

وفي السنة ذاتها ، تبدع « **البورجوازيون الصغار** » ، من جديد ، في خطى « تشيخوف » ، نمطية اجتماعية معقدة ، عولجت تارة بمرارة ، وطورا بابتسامة .

وبعد ان شارك شخصيا في الحركة الثورية عام ١٩٠٥ ـ مما سبب له ، على كل حال ، الاعتقــال ـ عالج « غوركي » ، بصورة مكشوفــة ، موضوع الثورة ، في « **الاعداء** » (عام ١٩٠٦) ، وهو ينقل الى المنصة اضرابا،من وجهتي نظر الطرفين . وان هذه الدراما،وان ظلت اسيرة الرؤية الطبيعية وضرورات البرهنة،تملك حقيقة مباشرة،تلطفها بعض المجاملات الرومانسية . وهذا الامر يجعلها الشهادة الاكثر تبدلا ، التي قدمها ادبه المسرحي حول التحول التاريخي ، الذي كان العالم الروسي يتهيأ له . وفي الفترة نفسها ، نشر « غوركي » اشهر رواياته ، « **الام** » ، التي اعدت مرارا للمسرح (الا ان « غوركي » نفسه لم يعدها قط) .

وتتالت اعمال ذات مضمون درامي ومضحك في آن واحد ، تصــور النقائض الاخلاقية للبورجوازية الروسية،وتظهر الضرورة الجلية لادانتها . الا ان « غوركي » يعاني دائما من بعض الارتباك حيال الشكل المسرحي ، الذي يجابهه ، دون أن يوفق الى التعبير من خلاله بطريقة شخصية . ويظل تقطيع المشاهد من الاقتضاب بحيث يبدو مبسطا . وشخوصه من وحي المحاكاة الساخرة ، وهي تظــل في منتصف الطريق بـين التمييز السيكولوجي والطموح في رسم « اقنعة اجتماعية » ، اي انماط تستطيع ان تصبح رموزا . والى هذه الفئة ، تنتمي « **ابنـاء الشمس** » (عــام ١٩٠٥) ، و « **الاخرون** » (عام ١٩٠٨) ، و « **الابناء** » (عام ١٩١٠) ، و « **غريبو الاطوار** » (عام ١٩١٠) ، و « **فاسابيلزنوفا** » (عام ١٩١٠) و « **آل زيكوف** » (عام ١٩١٣) ، و « **العملة المزورة** » (عام ١٩١٣) ، و « **العجوز** » (عام ١٩١٥) .

في سنواته الاخيرة ، في حين كانت ثورة اوكتوبر قد اكدت ذاتهــا بالكلية ، حاول « غوركي » ان يخص هذه الحركة العظيمة ، بثلاثية لم ينه منها الا القسم الاول والثاني . فان « **ايكور بوليتشيف والاخرون** » ، تظهر انطفاء البورجوازية ، ولكن ملكاتها البناءة ايضا . وان اصابة البطــل بالسيفيليس لترمز الى الشر الذي يتآكلها ويدمرها ، في حين تتمرد قوى فتية (مثل « شورا ») باسم مستقبل مختلف كليا . وتصف « **دوستيبيكاني**

والاخرون » تطورا داخليا : هو عنف الرجعية ، التي تحاول معارضـــة التغيير بشتى الوسائل ، حتى باللجوء الى فرق متطوعة ، من النمط الفاشي . ولكن البولشيفيين يسيطرون على انتفاضات الطبقة المهزومة .

وفي القسم الاخير من الثلاثية ، التي كان ينوي عنونتها باسم بطلها البروليتاري ، « ريابينين » ، كان على المناضلين الشيوعيين ان يظهروا في وضح النهار ، بمصاعبهم السيكولوجية في مواجهة المهام ، الجديـدة والواسعة ، التي كان عليهم الاضطلاع بها . وتستشف لدى « غوركي » الارادة التعليمية ، تحت السخرية . وكان منطقيا ، ازاء مفاجآت الثورة ، ان ينتهي الامر بـ « غوركي » الى ان يرجع الى مثال معلمه « تولستوي » . والذي يتغلب هو اذن اغراء تقديم العبرة . ولكن هذا الميل يمارس في سهولة اكبر في الامور التي يعرف المؤلف انه يستطيع انكارها بيقين ، منـه في العناصر الايجابية (كما يحدث لكل واقعية) .

مرت سنوات عديدة بين هذه المسرحية الاخيرة (عام ١٩٣٢ ، وربما قبل ذلك) ووفاة « غوركي » ، عام ١٩٣٦ . وعلى الرغم من انه شارك في الثورة بكل قلبه ، وساعدها بكل قواه (وان تردد قليلا ازاء مظاهر عنفها) يبدو ان «غوركي» لم يأنس من نفسه القدرة على التعبير الفني عن روحها. وفضلا عن ذلك ، فقد قدر لعمله مصير فريد . فطوال السنوات العشـر الاولى للثورة ، اتبع بالاحرى التوجه الرمزي . واستعاد « ماياكوفسكي » (Malakovski) الموضوعات الصريحة للطليعة الاوربية ، موضوعات « بلـوك » (Blok) و « بيلي » (Biely) . ومع ترسيخ الستالينية ، نشأت نظرية الواقعية الاشتراكية ، التي اضحت قاعدة . واعتبر «غوركي» بمثابة معلمها ومثالها الحي . وان المؤلفين الذين يريدون ان يظلوا اوفياء للتوجيهات الستالينية ، يستعيدون نماذج « غوركي » ، وهم يسعون لان يقدموا عنها صيغة مبسطة ، ولكنها تحقق كمالا مسرحيا اوفر . ولم يعد النزاع نزاعا بين الطبقات ، ولكنه بـين الشيوعيين ، رواد الخطـة الخمسية ، البطوليين والامناء من جهة ، والمخربين الجبناء ، الخداعين والطامعين في المال ، من جهة ثانية . وهكذا تكوّن نتاج غزير ، متوسط

النوعية ، ومتماثل الشكل . وقد خضع له حتى بعض الكتاب الذين كانوا ، في بداياتهم ، قد ابدعوا اعمالا اوفر حرية وانفتاحا .

من هذا المجموع الرمادي والثقيل ، حتى عندما يتظاهر بالمرح ، يبرز عدد قليل من المسرحيات، وكلها تقريبا تدور حول الحرب الاهلية . فان « **الماساة المتفائلة** » (عام ١٩٣٣) لـ « فسيفولود فيشنفسكي » (Vsevolod Vichnevski) (١٩٠٠ — ١٩٥١) تشكل مجموعة جوقية عظيمة ، خلال معركة على ظهر باخرة حربية . فيصف « فيشنفسكي » مراحل المعركة والنزاعات السيكولوجية الناجمة عنها ، حول شخصية البطلة ، النقية والمهيبة . ولبناء الدراما فيها قوة طبيعية ، واحيانا قدرة مؤثرة .

ومن اكثر الامثلة نجاحا وبرهانا على تاريخ ذي مقاصد تعليمية ، مسرحيات : « **القطار المدرع ١٤ — ٦٩** » (عام ١٩٢٧) لـ « فسيفولود ايفانوف » (Vsevolod Ivanov) (١٨٩٥ — ١٩٦٣) ، و « **الخوف** » (عام ١٩٣٠) لـ « الكسندر أفينوجينوف » (Aleksandr Afinogenov) (١٩٠٤ — ١٩٤١) ، و « **الارستقراطيون** » (عام ١٩٣٤) لـ « نيقولاي بوغودين » (Nikolaï Pogodine) (١٩٠٠ — ١٩٦٢)،و«**سكوتارفسكي**» (عام ١٩٣٢) لـ « ليونيد ليونوف » (Leonid Leonov) (ولد عام ١٨٩٩) .

لا يفتقر « افينوجينوف » الى صفات درامية . و « ليونوف » يتعامل مع المادة المسرحية بكرامة ادبية فعالة . ويرسم « بوغودين » لوحة واسعة يقوم موضوعها على الفداء الاجتماعي للمجرمين . وان المثير لدى «ايفانوف» يتوافق مع بعض الصرامة السيكولوجية .

ان التطوير الواسع للنشاط المسرحي في الاتحاد السوفييتي ، ما بين عام ١٩٢٠ و ١٩٣٠ ، اقنع العديد من الكتاب بمحاولة الكتابة المسرحية ، في اعمال اصيلة او في اعدادات مسرحية لاعمالهم الروائية التي كانت قد لاقت أوفر نجاح .

لم يخلف « اسحق بابل » (Isaak Babel) (١٨٩٤ ــ ١٩٣٨) ، بعد نهايته المأساوية ، الا مسرحيتين انزلقتا في افراء واقعية مثيرة ، بدل ان تستسلما لمخيلة الروايات ، الحرة . فان ((**الشفق**)) (عام ١٩٢٨) تذكر بقوة بـ ((**قصص من اوديسا**)) ، وتقدم لنا لوحة لا بأس باصالتها ، وان كانت محدودة بمرماها ، عن الاوساط الشعبية اليهودية في « اوديسا » . وههنا ايضا ، يستسلم « بابل » لمنحى السيرة الذاتية ، الذي لا يتوازن دوما مع البناء الدرامي ، ذي النموذج الطبيعي . وان الموضوع نفســه ليوفر افراضا مشهدية فريدة الى حد ما .

وتدور احداث ((**ماريا**)) (عام ١٩٣٥) ابان الحرب الاهلية . فتظهر سيكولوجيات واحداثا عاصفــة بعض الشـيء ، في البورجوازية العليــا والمتوسطة ، وهي في طريقها الى الانحلال الاخلاقي والمادي . وان ((**ماريا**)) وحدها ، التي لا تشاهد البتة على المنصة ، تفلت مــن الكارثة ، لانهــا انخرطت في الجيش الاحمر ، حيث تمارس وظائف سياسية . ونشاهد في النهاية،في ما يرمز الى مسار التاريخ الجديد،الانتقال من السكن،حيث كنا شاهدنا شخوص الدراما ، وقد بات سكنا لاسرة عمالية سليمة .

ان هاتين المسرحيتين ، كغيرهما من مسرحيات الحقبة نفسها ، ولا سيما آخر درامات « غوركي » ، تصور مسبقا انهيار عالم ، مع انها تتوقف عنده طويلا ، في حين يبزغ العالم الاشتراكي الجديد ، الذي جاء تصويره ، مع ذلك ، مبسطا ، يفتقر الى اي محاولة تعبر عن جانبه السيكولوجي . وانه ليخيل ان « بابــل » يخضع بوعي متفاوت ، لايحاءات الواقعيــة الاشتراكية ، وهي بعد في بداياتها .

وقد أعد للمسرح « يوري اوليشا » (Youri Olecha) (١٨٩٩ ــ ١٩٦٠) اقاصيصه ((**قائمة الحسنات**)) (عــام ١٩٣١) ، و ((**السمان الثلاثة**)) (عام ١٩٢٨) ، وهي ابتكارات خيالية ولامعة ، تتبع خط « اخوة سيرابيون » ، وتميّز بعض الادب السوفييتي في الثلاثينات ، وهو ادب قلومتــه بالحري السلطات ، وان كان ينسجم بالكليــة مــع مبادىء الاشــتراكية .

وفي خطى « اوليشا » ، قدم كتاب هزليون ، امثال « زوشنكو » (Zochenko) (١٨٩٥ ــ ١٩٣٨) ، و « ايلف » (Ilf) (١٨٩٥ ــ ١٩٣٨) و « بيتروف » (Petrov) (١٩٠٣ ــ ١٩٤٢) ، بدورهم ، اسهامهم في المسرح السوفييتي ، اذ اعدوا او طوروا موضوعات نثرهم القصصي .

وكلما كان استبداد « ستالين » ينمو ، كان النتاج الدرامي يسقط في امتثالية ، افقر فكرا واصالة معا . وقد بلغ الدرك في اعقاب الحرب مباشرة . فقدم مؤلفون من الطراز الاول ، لهم شهرتهم واعتبارهم ، مثل « ليونيد ليونوف » و « قسطنطين سيمونوف » و « ايليا اهرنبرغ » (Ilya Ehrenbourg) درامات تافهة وصبيانية .

بالطبع ، كان لا بد من الصعود مجددا . وفي احدى المدرجات الاولى ، نجد كوميديا ((**قصة ايركوتسك**)) لـ « الكسي اربوزوف » (Arbouzov Aleksei) (ولد عام ١٩٠٨) ، وقد مثلت في موسكو عام ١٩٥٩ . فان « اربوزوف » لم يعد شابا ، ويمتلك تقنية ناضجة . وهو لا يأخذ باللون التفسيري الا عندما يكره على ذلك . ويلجأ الى راو يتدخل في الفعل ، اذ يطرح اسئلة . ويتقدم الشخوص الى الحاجز ليتحدثوا عن انفسهم . وليست الاستعادات الذهنية بغائبة . وفيها تتوافر المشاعر الطيبة . ويسقط النص احيانا في التوجيه ، ويستسلم المؤلف احيانا اخرى لشعر على جانب من السهولة ، ولكنه مطبوع ببعض النضارة . وان الطريقة البسيطة ، ولكن الحرة الى حد ما ، التي تصور بها العلاقة الغرامية ، والمعنى الذي يراد اضفاؤه على العمل ، وعمل المرأة خصوصا ، كل ذلك جديد . وان شخوص المسرحية وبناءها ، يظهرون طابعا دراميا شخصيا .

لاقت اخر كوميديات « اربوزوف » ، ((**غرام في لينينغراد**)) (عام ١٩٦٥) نجاحا واسعا في جميع انحاء اوربا . وهو يشدد فيها على خصائص نتاجه : من مهارة في اللغة والبناء الدرامي ، وسيكولوجيا الشخوص ، سطحية بعض الشيء وتافهة ، تلامسان مرات كثيرة عاطفية المشاعر الطيبة .

تعتمد « **دوما في البيع** » (عام ١٩٦٥) لـ « فاسيلي اكسيونوف » (Vassili Aksionov) عنصري الغرابة والتخيل . والكن هذه المسرحية لا تتعدى ، في جوهرها ، الحدود التي وصفناها ، والتي تسم النتاج المسرحي السوفييتي الحديث .

في هذه الفترة الاخيرة ، تركت الحملة المناوئة للستالينية تاثيرها في المسرح ، وهي تسير في اثر النتاج الادبي ، جنبا الى جنب مع النتاج السينمائي . وقد اتسعت ، طوال سنوات ، بصورة غير مباشرة ، اذ تخلت عن الموضوعات السياسية ومبالغة النضال البطولي . وهكذا اخذ برومانسية غسقية ، ذات نوعية فنية مشبوهة ، ولكنها تشهد ، بصدق لا بأس به ، على حالة نفسية قدر لها ان تستعيد بعض اليقينيات الوضعية، بعد الاعصار المزدوج : اعصار الستالينية والحرب : ذلك هو شأن كوميديات « الكسندر فولودين » (Aleksandr Volodine) (ولد في عام ١٩١٩) .

ان كوميديا « تندرياكوف » (Tendriakov) و « ايكراموف » (Ikramov) « **العلم الابيض** » ، التي نشرت عام ١٩٦٢ ، ولكنها لم تمثل بعد ، تعالج المسألة مباشرة (ولذلك ، دون شك ، تأخر اخراجها الى اليوم) . فان الشاب « ايلريك » يثور على والده ، عندما يكتشف انه لم يرفع العلم الابيض في مواجهة الستالينية وحسب ، ولكنه ايضا ، تحت ضغط الظروف تقريبا ، خان افضل صديق له ، فاسهم بذلك في اعتقاله في معسكر للاشغال الشاقة . ويعود العم « ميتيا » ، وقد اطلق سراحه منذ عدة سنوات ، يعود مشحونا بروح تولستوية ، مستعدة للغفران والتفهم (حتى انه يستنزل الرحمة الالهية) . ولكن والد « ايلريك » ايضا رفع العلم الابيض في وجه مثله العليا ، وآماله الغابرة . وان جبنه دمره داخليا . وهذا امر يعجز « ميتيا » عن فهمه . وكان كلاهما ، من عهد بعيد ، يحلم بنمط جديد من الآلة كي تكبس الطرقات : كانت تلك طريقتهمفي الاسهام في المسيرة المتقدمة . فاستولى ، بادىء الامر ، صديق « ميتيا » على المشروع لصالحه وحده . ثم استسلم نهائيا ، اذ سمح بالموافقة على مشروع صممه سواه . ويعود « ميتيا » الى عمله الجديد

كمهندس في المناجم . وسيشيد « ايباريك » و « نينا » حياة جديـدة ، سوف تنتفي منها حقارات الزمان الماضي والامه . وانه لمخطط مؤثر ، يطرح بعبارات « ابسينية » الى الان . وهو يتخذ موقعه دائما على صعيد الافصاح وشهادة النيات ، بوصفه شهادة سخية ، ولكن خشنة وضعيفة على صعيد التصوير .

وقبيل وفاته اي عام ١٩٥٧ ، حاول « بوكودين » ان يجدد ذاتـه في دراما حول نتائج الستالينية ، هي « **الطيور السوداء** » ، التي تـدور احداثها بـين عام ١٩٤٨ وعـام ١٩٥٦ . ومن الطريف ان نلاحـظ ان « بوكوديـن » يعالج موضوعـات جديـدة كـل الجـدة ، وفق البنـى والسيكولوجيات المعتادة ، اي بواسطة واقعية اشتراكية تحاول انترضي مقتضيات ثلاثة : بنية مسرحية متينة وتقليدية ، غايـة تعليمية (وان تلونت بحد ادنى من الجدلية) ، وطباعا ايجابية وسلبية ، حادة الملامح . ثمة مفاجاة قبيل النهاية بدقائق ، كي يعاقب الستاليني الشرير ، وينتصر الانسان الطيب المناوىء له ، وقد عاد من المعسكرات وعلى ثغره ابتسامة الشهيد . وان ما يفاجىء ويسلي لدى « بوكودين » هو صفاقة المؤلف المسرحي الذي يتقبل كل المهـام ، والذي كلف بتقديم خبـز التاريخ للمشـاهد الجاهـل .

لقد فرض توقف وقتيعلى التقليد المسرحي الروسي الكبير . وكان ذلك محتوما . وان الاخراج ايضا لا يجروء الى اليوم على الافلات مـن طرائق « مسرح الفن » ، ولكن من الواضح ان ثمة يقظة ممكنة .

وهناك ، في حياة المسرح الروسي المعاصر ، حادث متميز ، نعني به النتاج السحري لـ « افكيني شفارتس » (Evgueni Chvarts) (١٨٩٦ ـ ١٩٥٩) ـ ولا سيما في « **الملك العاري** » (عام ١٩٦٠) و « **الظل** » (عام ١٩٦٠) و « **التنين** » (عام ١٩٤٤) ـ الذي يستعيد نموذج « تييك » (Tieck) و « هوفمان » (Hoffmann) الرومانسي ، كي يبلغ حقائق حرة وعمومية ، على صعيد الاسرة البشرية ، ويتهرب من قيود الواقعية

الاشتراكية . فان « شفارتس » يتمتع برؤية تاريخية ، مستنيرة ومتفائلة. و « التنين » ، انما هو تنين الاستبداد والقمع ، الذي يقاتله « لانسيلو » ، كي يحرر البشر . وان « خرافاته » ، وان كانت لا تنسلخ عن الاشكال المألوفة ، تنجز ، على طريقتها ، مهمة تعليمية سامية ، في أصالة وأناقة في الحركات ، ونضارة سيكولوجية .

المسرح الصيني :

تبدت الدراما الصينية ، منذ نشوئها ، تابعة للعروض والممثل (تلك كانت حـال أول تمثيل بدائي قدم اكراما للموتى) . وتطورت سماتها الخاصة حتى القرن الاخير ، في أشكال متماثلة في تفلوت ، وعلى كل حال متشابهة جدا . حتى مظاهرها المعاصرة تعاني صعوبة في التحرر منها بالكلية . وكان الممثل ، ضمن مجموع يرمي الى ابراز ملكاته ، يعبر عن أفضل ما في ذاته كمغن وبهلوان وراقص أو ايمائي ، مركزا على شخصه الاهتمام العام . والى اليوم ، يقصد المسرح في الصين ، للمؤثرات التي يمكن أن تبرز من حبكة لامعة ، اكثر منه لاغراءات النص .

وتظهر الدراسة التاريخية ان العرض الصيني ظاهرة معقدة وفريدة، يحتل فيها الايماء والرقص والموسيقى والغناء مركزا مرموقا ، ومهيمنا تقريبا . وان هذا العرض ، بوصفه عرضا ، لا يخضع لتحليلنا ، الذي يتبع التيارات الخاصة بالدراما على الطريقة الاوربية ، في تطويراتهـا المتجانسة ، وليدة تقاليد ترتبط فيما بينها ، من بلد لآخر . وما من شك في ان تقاليد وراهنية المسرح الصيني ، تشكل ظاهرة هامة جدا ، ولكنها ظاهرة منفردة ، تقتضي دراستها مجموعة احالات غريبة بالكلية عن تلك التي تصلح للمسرح المحكي ، أو حتى المسرح الموسيقي الاوربي .

ان التطور الحالي للعرض المسرحي في جمهورية الصين الشعبية ، واسع الى حد ما . وان المسرح المحكي ، ذا النمط الاوربي ، يظل أقرب الى الندرة ، ولم يكتسب الى اليوم ، سمات خاصـة ، بالمعنى القوي للكلمـة .

ان اكثر ما أدهش الجمهور الاوربي ، خلال عروض « اوبرا بيكين » ، هو المظهر الشاعري والمصور ، لرمزيتها التصويرية ، التي قدمت لمحة عن امكانات مجهولة بالكلية .

ان الروابط التاريخية مع الفن الدرامي الياباني الكلاسيكي، لواضحة. ولكن ، في حين ان الدلالة الدينية ، في « النو » و « الكابوكي » ، تظل ماثلة أبدا ، وان تفاوت تخفّيها ، فان الجانب الروائي في العرض الصيني، الذي يملك دوما تقريبا مصادر قصصية ، هو الذي يهيمن ، بواسطة صياغـة شكلية ، معقدة ومتصلة . ولم يحدث الا مؤخرا ، ان الجانب الروائي ، الذي كان غاية في ذاته ، وان كان يعبر بصورة غير مباشرة عن عواطف شعبية ، أخلى المكان لتعليمية ترتكز على « الامثلة الصالحة » ، وتقترح مشاركة في المشاعر على أساس القصص الرمزية ، التي تصور المبادىء السياسية الحالية . وان هذا الجنس الجديد لا يتحقق دون شيء من الواقعية ، يتلاءم مع الغايات المنشودة .

في القرون التي أعقبت الالف الاول ، عرف هذا الجنس ، الذي منحه أيضا اندفاعة ثورية ، مسرح الدمى والبهالين الجوالين ، تطورا عميقا ، وانبت سلسلة من الابداعات الفنية . وما بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر (وهو عهد « يووان » Yüan) ، برز عمل « كوان هان تشينغ » (Kouan Han - Tching) . ثم ، في عهد « المينغ » (Ming) (١٣٦٨ — ١٦٤٤) ، ازدهر مسرح « كاومينغ » (Kao Ming) ، و « تانغ — هسين — تسـو » (T'Ang Hsien - Tsou) و « هـونـغ شـينغ » (Hung Cheng) و « كونغ شانغ — ين » (K' Ung Chang - yen) . وفي مطلع القرن العشرين ، شيدت مسارح على الطريقة الاوربية ، واعيد قبول النساء على المنصة (عام ١٩١١) ، وطورت مدارس الفن الدرامي وفق نموذج « مدرسة بيكين » ، واحدثت حلقات لنشر المسرح الاوربي : ولكن ذلك كله يسير ببطء . فالحـداثـة بالنسبة الى المسرح الصيني ، انجاز حديث بالكلية .

وكانت النزعــة الجديدة قد وجــدت تعبيرها الواضح منذ أعمال « كوومو ــ جو »(Kuo Mo - Jo) و « تساو يو » (Tsao You) « رعد ومطر » (عام ١٩٣٣) ــ وهي ما تزال تندرج في اطار المسرح التقليدي ، ولكن بوصفها مركبات ذات طابع تطوري ، يعالج مضمونها مسائل الاسرة والزواج . وعرفت ، بعد الثورة ، اندفاعة جديدة .

وفي دراما ذات فصل واحد ، بعنوان « **امرأة نائبة** » لـ « سون يو » (Sun Yu) ، نالت عام ١٩٥٤ جائزة من مجلة « دراما » ، تطرح مسألة العلاقات بين الرجل والمرأة ، في الاطار العائلي ، في عبارات جديدة بالكلية .

وتصور أعمال أخرى « محكية » ، اي درامية خالصة ، تجربــة النضال الثوري ، مثل « **عبر الانهر والجبال** » لـ « تشن شي ــ تونغ » (Chen Chi - Toung) ، التي تروي « المسيرة الكبرى » ، التي شارك فيها المؤلف . أو هي تصور حرب كوريا : مثل «**سائقو شاحنات بطوليون**» لـ « هوانغ تي » (Houang Ti) ، أو مسألة ذات راهنية لاهبة مثــل « **المحاولة** » لـ « هسيا ين » (Hsia Yen) ، التي تطرح موضوع دور الحضور البشري في البناء الصناعي الاشتراكي ، مع السمات التعليمية والغائية التي يمكن لموضوع من هذا النوع أن يقتضيها .

وتصور مسرحية «تشو يو وان» لـ «كوو مو ــ جو» (Kuo Mo - jo) (ولد عام ١٨٩٢) ، مأساة شخصية سياسية مستنيرة ، عاشت في القرن الرابع قبل المسيح .

ان « **الفتاة ذات الشعر الابيض** » (عام ١٩٤٤) لـ «هو شينغ ــ شينه» (Ho Ching - Chih) و « تينغ ــ يي » (Ting Yi) ، هي أشهر مسرحية صينية في فترة ما بعد الحرب (وقد مثلت لاول مرة عام ١٩٤٤ ، وعرفت منذئذ آلاف العروض ، وصورت سينمائيا ، واستخدمت منذ فترة قريبة موضوعا لباليه) ، وقد استلهمت « اليانغكو » (Yangko) وهو شكل

مسرحي جديد ، تتداخل فيه الاغاني والرقصات ، صيغ في مقاطعة « شن ــ سي » (Shen - si) ، وسط جنود الجيش الاحمر . وان هذا العمل ، مع انه جديد في بنيته ومضمونه ، يحتفظ في جوهره بطابع الاوبرا والدراما الغنائية . وهو ، دون أدنى شك ، أبلغ شهادة على الثورة وعلى مبرر وجودها .

شــو :

ان الناقد الشاب « جورج برنارد شو » (George Bernard Shaw) . (١٨٥٦ ــ ١٩٥٠) جعل من نفسه رسول الابسينية : فكر « ابسن » أكثر منه ممارسته المسرحية . وهو ينضوي ، مثل « أبسن » ، تحت لواء « الفابيانية »(١) ، اي الضرورة المعلنة لتربية الضمائر وفق المثل العليا الاشتراكية . وعندما أصبح كاتبا ، واجه مباشرة بعض الاوضاع الاجتماعية ، وبصورة دائمة تقريبا ، بالوسائل المسرحية الخاصة بكوميديا « اوسكار وايلد » . وهو يقدم نفسه للجمهور ، عمدا ، كفزاعة عصافير ، بتأكيداته واستدلالاته المستندة الى منطق متماسك وكثيف ، وغضباته المزعجة . ويراهن بوضوح على رغبة الجمهور البورجوازي في أن يرى فوق المنصة ، واقعا يسخر منه ، ويبدو انه يقلب تقاليــده ودفاعاته اليومية . ويريد « شو » باي ثمن ان ينصب نفسه ضميرا ناقدا ، في حين انه قد يعلم أنمايدعوه « مزعجا » يصبح ، بمرور الزمن ، « محببا » ومقبولا . وان طعنات « شـــو » المعلنة الثورية ، تصبح شيئا فشيئا تسليات مؤثرة . وان المقاصد الايديولوجية التي يكتب باسمها ، تخلي المكان ، في أفضل الحالات ، لانسانية الشخوص . وان النقد اللاذع ، القاسي بالمظهر فقط ، يعكس لديه مأساة والما ، لهما أحيلنا رنين صدق ، يعلو على المخطط الجدلي ، ويبتعد عنه ، حيث كان يود ان يقحمهما . والى ذلك ، فان « شو » ، في أفضل كوميدياته ، قد لعب ، دون أدنى شك ،

---

(١) جمعية بريطانية تدعو للاشتراكية ، تاسست عام ١٨٨٣ ، في لندن ، ولعبت دورا بارزا في نشوء حزب العمال (المترجم)

دورا تاريخيا ، خصوصا عندما عرى مظاهر الرثاء ، بفضل ملاحظة كاشفة ، وبفضل قلبه ، بمفارقة ظاهرية ، لمبادىء متينة الرسوخ . وهو بذلك يحاكي « ابسن » ، ولكنه يفوقه عدوانية وخارجية ، وهو متألق ، لا يعرف الندم .

ان العرض الذي قدم تحت عنوان ((**كذاب عزيز**)) ، والذي استخدمت فيه مراسلة « شو » مع ممثلة شهيرة ، يوضح دوافع حياته واعماله ، الخفية ، التي أسدلت عليها رغباته الاصلاحية والصادمة ، غشاء من دخان . فان الرسائل والمذكرات والملاحظات الشخصية ، كل ذلك يشكل خطرا دائما بالنسبة الى من يغامر في تركها خلفه . فان « ج. ب. شو » ، الذي كنا نعرفه بكوميدياته « المحببة » و « المزعجة » ـ اللاذع ، أجل ، ولكن ، دوما ، باسم أشد الاخلاقيات صرامة وتضييقا ، المصلح الذي لا يكل ، والموبخ ، وان كان بالنكات ـ ليبدو شديد التبدل في مراسلته مع زوجة « باتريك كامبل » ، ومفرطا في الابتذال . وان ذلك ليلائمه الى حد بعيد (وليس من قبيل العبث ان السيدة « كامبل » لا تني في رسائلها ، تدعوه ، في مودة ، ((**المهرج**))) . ولا يسعنا ، ولا يجوز لنا ان نخلط بين الرجل وفنه ، وايديولوجيته . وان توقع انسجام فوري لمن قبيل اللامعقول . ولكن لا بد من قيام علاقة . وان العناصر الثمينة التي توفرها لنا هذه المراسلة حول شخصية « ج. ب. شو » ، لا يمكنها الا أن تظهرها للنور ، ومعها ، بعض الجوانب من أعماله .

لم تناقض الممثلة سمعتها . فهي ماكرة ، مغرورة ، كاذبة ، طائشة ، مصممة على الا تسلم باي منافسة ، ومتحمسة للادوار التي تعيدها الى شبابها (ففي ((**بيكماليون**)) ، مثلت دور بائعة الورد ذات التسعة عشر عاما ، في حين انها كانت قد تجاوزت السادسة والخمسين) . وليس فيها ما هو غير متوقع ، لشدة اندماجها في وسطها وعصرها ، حتى الكارثة المالية التي أرهقت شيخوختها . وما يفاجئنا ويلقينا في ارتباك عميق ، انما هو « شو » نفسه . فسلوكه يتخبط احيانا في اكثر أخاديد الامتثالية البورجوازية سوقية . وهو شديد الحرص على ما يملك ، فلا يتردد في

التباهي بالثروة التي جمعها ، والتي يحلم بتنميتها ايضا . وان العاطفة التي يكنها لها ، لا تحول دون أن يأخذ على العجوز ، زوجة « باتريك كامبل » ، سوء اداوتها لرأسمالها . وفي حين كان هواه على أشده ، لم يقصر يوما في رعاية زوجته « شارلوت » ، ولم يتعرض يوما لتجربة التخلي عن التسهيلات العائلية . وان غيرته لتعود الى الكبرياء المهانة اكثر منها الى تمرد داخلي وعفوي . وهي ، على كل حال ، لا تعميه ، عندما يتعلق الامر بنجاح أحد أعماله ، الفني والمالي . ولحسن الحظ ، فان « شو » لا يتخلى قط ، في رسائله ، عن مرحه الايرلندي : حتى في اكثر مصاعبه اثارة . ولا يغيب عن ذهنه ان يقوم بالادوار التي تغريه ، الواحد تلو الآخر . وان لقب « المهرج » ، الذي تطلقه عليه زوجة «باتريك كامبل»، في شيء من السخرية والتودد ، يلائمه اعظم الملائمة . وان مضامين الجدل في مسرحه ، ومواقف التمرد في حياته ، ذرائع واضحة من أجل متعة اللعب وجلب الانتباه العام اليه ، ايا كان الثمن (وهو يعرف ، من هذه الناحية ما قيمة اغراء الفضيحة) . وان نزعته الى الاصلاح والطوبائية لتتوقف عند هذه الوظيفة الخلوجية الصرف : وهي تحركات ، اذ تتخطى ظاهريا جميع أشكال الرثاء الاجتماعي ، تفضي الى ارساء قواعد جديدة لها .

ان الصدامات بين هاتين الانانيتين لتتبع قوانين موازين القوى . والعلاقة تتيح للاقوى تأكيد ذاته ، ما أمكنه . وبحكم الطبيعة ، كانت الممثلة أول من رفع الصولجان . وانتقل هذا الصولجان ، بمرور الزمن ، الى يد الكاتب المسرحي . فالزمن كارثة بالنسبة الى مصير المرأة . وان الصدام بين هذين الطبعين ، وان وقع في فترة تاريخية محددة جدا (في العقود الاربعة الاولى من هذا القرن) ، يغتذي من نزاع أبدي ، ومن صورة رمزية اكتسبت شفافية من جراء التقلبات الحقيقية للحياة المروية في هذه المراسلة : هي تصوير للصراع بين الجنسين ، وللحب ـ البغض المتبادل بينهما . وفي الواقع ، كان يمكن للامور ان تتحول الى مأساة ، لولا ان الطرفين كانا يتوجهان بحسهما ، الحي والحاد ، بالمرح ، كي يتوقفا عند حافة بعض الهاويات . فالفكر والفن يرتبطان لديهما بالمساس بتأكيد

اجتماعي . وهما يعيان تماما وضعهما الصحيح ، والدور الذي يقومان به ، كي يستغلاه . الا ان هذا لا يعني ان الصراع من أجل البقاء يعميهما . وعلى العكس من ذلك ، فانهما يتقنان التطبيق بشأنهما ، بالتجرد المطلوب (راجع ، مثلا ، تلك الرسالة الزاخرة بصور مرة ومتوهجة ، التي يصف فيها « شو » مصير امه وموتها) . فهل بلغ هذا الانجذاب المتبادل الحب الحقيقي ؟ أم هل تراه اقتصر على اعجاب ، قد لا يكون تسنى له ان يجتاز بعض الحواجز ؟ فان الاشياء التي كشفت عنها هذه المراسلة ، لا يبدو انها الغت بعض الشكليات ولا بعض التجرد ، وان لوحظ ان الرابطة العاطفية التي نشأت ، قد أثرت ، في النهاية ، تأثيرا عميقا على كلا الوجودين . فكانت الممثلة تخضع ، دون شك ، لسحر ذكاء « شو » ، ولكن على صعيد يخرج عن نطاق الحياة الحميمة . اما « شو » ، فكان يخضع لسحر الممثلة ، وهو يتحاشى الاضطراب الذي كان يمكن أن ينشأ عن ذلك .

في هذه الحالة ، كما في حالات كثيرة مماثلة ، أمكن الملاحظة بأن الواقع قابل التحول مباشرة الى عرض ، دون أي توسط ، وبأن الوثيقة تملك حيوية تفوق في الغالب ، حيوية النتاج الفني . والمراسلة لا تتميز البتة بالتزام شخصي واع . ومع ذلك ، فان اللوحة الناجمة عنها ، ذات حيوية فريدة .

في « **كنديدا** » (عام ١٨٩٧) ، و « **القائدة باربارا** » (عام ١٩٠٥) ، و « **القديسة جان** » (عام ١٩٢٤) ، أو « **بيت القلوب المكسورة** » (عام ١٩١٧) – كي نذكر اكثر الاتجاهات المتبعة اختلافا ، واكثر النتائج المحققة ثبوتا – يستمر الشخوص احيانا ، بعد الافكار التي يتوجب عليهم أن يعبروا عنها ، ويحدث النزاع التسلية أو الانفعال ، على الرغم من النقد اللاذع الذي يتوجب عليه ان يحتويه .

ان الجدل المعادي للعهد الفكتوري ، والرامي في جانبه الاجتماعي ، بصورة مباشرة ، الى فضح أشكال الرثاء التي تخفي الربا – « **المال لا رائحة**

له » (عام ١٨٩٢) ـ أو تجارة البغاء ـ « مهنة السيدة وارن » (عام ١٨٩٨) ـ أو أيضا تهريج البطولة ـ « البطل والجندي » (عام ١٨٩٤) ـ يخضع لزوال سريع ، لان المسرح تخطاها . وهذا يخفف من لذع مسرحياته ، وقد بات الشخوص فيها اكثر من رمزيين ، كي يقنعوا الى اليوم . من ذلك أيضا ، ان اللوحات الرمزية الكبرى ، مثل « الانسان والانسان المتفوق » (عام ١٩٠٣) ، أو التاريخية ، مثل « قيصر وكيلوباترا » (عام ١٩١٢) ، و « اندروكليس والاسد » (عام ١٩١٣) ، فقدت الكثير من عدوانيتها اللاذعة ، وان اسسها الفكرية لتتصدع شيئا فشيئا .

كانت « القائدة باربارا » تستجيب لقصد تعرية طبيعة تجار الاسلحة، ومقدرتهم . فيقدم « شو » عنهم لوحة تقوم على المحاكاة الساخرة ، يظهر فيها صفاقة هؤلاء الناس . وتتبع الكوميديا منحنى واضحا جدا . وان التعارضات التي يصطدم بها البطل « السلبي » ـ أولا في ارستقراطية زوجته الوقور ، ثم في المثل العليا « الخلاصية » لابنته « بربارة » ، « قائدة » الجيش التقي ، واخيرا في المبادىء الصارمة لخطيب « بربارة » ، وهو مدرس شاب للغة الانكليزية ـ نراها تتقلص شيئا فشيئا . فان تاجر الاسلحة لا يتكشف ، اخيرا ، عن أحب وأعقل شخص وحسب ، ولكنه يفحم الحجج التي تعارض سيطرته والتوجه الذي يمليه على مصائر البلد، في ترابط وثيق مع مصائر صناعته . ورب معترض يقول ان « شو » صور « أمير الظلمات » هذا الحديث ، كي يطلق التحذير ويدعو الى النضال . وقد يلاحظ آخر أيضا أن « شو » كشف ، عبر تصوير لاذع ، قدر مجتمعنا ، وما يؤثر فيه حقا . واذا ما توغلنا في مسألية « ابسن » ، فان كوميديا « شو » تنزلق شيئا فشيئا نحو الرمز ، ونحو تعميم الانماط (الذين يودون أن يصبحوا موضوعات تاريخية ، ولكنهم لا ينجحون في وضع الحقيقة الاجتماعية التي يمثلونها ، في متناول الجمهور) . ويحاول « شو » أن يستعيض عن ذلك بحوار يقوده وفق خط ذي سخرية رقيقة ، يترك تاثيره اذ يطلق تاكيدات مدهشة . وان هذا ليضفي على العرض بعض السحر ؛ ولكن دون أن يغني ملاله أو يعمقها ، وان قاربت السخرية ،

غالبا ، الشتيمة . وفي الفترة التي كتب فيها « شو » ((**القائدة بربارة**)) ، كان بمثابة الفضيحة تأكيد سلطة تجار السلاح ، وفضح موقف التبعية الذي كانت الحكومات تقفه احيانا ، وفي الوقت نفسه ، الاعلان عن عجز « جيش الخلاص » ، في اندفاعاته الانجيلية ، او الحكمة الانسانية أو النبل الروحي ، عن السيطرة عليه . ولقد كان الجدل ، بهذا المعنى ، بارعـا .

نعتقد أن « شو » تعمد أن يكون جوهر مسرحه ، جوهر الحـوار السقراطي ، أو أيضا هجاء « سويفت » (Swift) ، وقد بسّطا عمدا الى لغة صحفية جيدة المستوى ، تظل شهادة ، وليست تفسيرا .

في ((**الانسان والانسان المتفوق**))، نشاهد ، بعيد رفع الستارة، نزاعا خطيرا جدا بين « روبيوك رامسدن » ، وهو محافظ « تجمّد » في عـام ١٨٣٠ ، و « جون تانر » ، وهو غني ، ولكنه مفعم « بهوى اخلاقي » عميق ، ومؤلف « موجز الثوري الكامل » . وان « تانر » المحبب ، فضلا عن ذلك ، شاب ، انيق وعازب . وبهذا النزاع في ختام بضعة مشاهد ، ثم يتلاشى ــ وقد فوجىء الجميع بأن الرجلين عيّنا ، بموجب وصية ، وصيين على فتاة طموح بقدر ما هي جذابة ، تدعى « آن وايتفلد » . وان المجادلـة نفسها ، التي كانـت اتسعت على هـذا النحو المأساوي ، وبعبارات التعارض الاجتماعي ، تتخـذ عمدا نبرة كوميديـة ، قلمـا تختلف عن نماذج « اوسكار وايلـد » الاساسية . وباختصار ، فـان القصة تـدور حـول الجهود التي تبـذلها ببراعـة « آن » وشقيقتها « فيوليت » ، كي تعقد كل منهما قرانا مغريا على كل صعيد . فتقترن « فيوليت » ، على الرغم من اعتراضات والدها ، بشاب اميركي ، ثري جـدا . وتنال « آن » النصيب نفسه ــ ببعض العناء ــ مـن الثوري الكامل ، « جاك تانر » المتأنق ، الذي بات اعظم طموح لديه ، الجلوس على مقاعد « البرلـمـان » مـع العماليين . ولنقل ، بقصد الدقـة ، ان ((**الانسان والانسان المتفوق**)) يظهر استلام « تانر » التدريجي ، « تانر » الرجل المستنير والحساس ، لسلطان الاغراء الانثوي ، على الرغم مـن

إدراكه التام بانــه يقع في كمين حقيقي ، سوف يظل ضحيته .وتشكل اطراف اللعبة الهزلية لوحة باهرة للحياة الاجتماعية ، تتوهج بشخوص نموذجيين وبمفاجـآت دفاقــة . فلسنا ببعيدين جــدا عــن المخطط البلاوتي ، لاسيما وان خادما ماكرا وساخرا ، يصادفنا تحت ملامــح السائق . ويقوم الابتكار على منح الفتاتين القدرة على قيادة العمــل، وبعبارات اخرى ، على تحمل قوة المبادرة . ويخضع ترابط الظروف لارادتهما ، ويتكيف الرجال معه . ويتشبثون بالدفاع ، ثم يستسلمون . وليس في ذلك ماهو جديد كل الجدة ، بوصفه موضوعا كوميديا ، ولكنه قلما استخدم بمثل هــذا الوضوح . فالازمنة الجديدة قريبــة . وان المشاهد لايعطي،خلال التمثيل،كبير وزن للحبكة ، ولا حتى الشخوص، وهم يظلون وجوها محببة ، نبتت في روح المؤلف لاستعماله الشخصي. فالذي يحتل المرتبة الاولى ، كما هي الحال دائما في مسرحيات « شو »ــ ولكن هنا في وضوح اكبر ــ هي العناصر والارادات الايديولوجية ، التي يجسدها حماس الفيلسوف ، والرجل الذي يقف ذاته للمعرفة ، اي لتخطي ذاته . من هنا ، نشات نقاشات وافرة ، خواصها مزيج مدهش من المذاهب الرائجة في منعطف هذين القرنين ، التي يلتقي فيها « نيتشه » مــع « سبنسر » (Spencer) ، و « ماركس » (Marx) مــع « شوبنهاور » (Schopenhauer) . والكــل يضحّي على مــذبــح « قوة حية » ، تفتقر معالمها الى وضوح ، يجعل الفيلسوف ، أي « تانر»، أي « ج . ب شو » ، من نفسه ، مبشّرا بها وخادما لها . ويحدث كل ذلك ، مع ان « جاك » يعلن عن ارادته في اللجوء الى العقل ، كي يبحث عن دور الانسان ، ويعمّقه دوما اكثر ، في هــذا الكــون ذي الغايات الغامضة . وباختصار ، فان نتائج نصف قرن مــن التجارب الفلسفية تقدّم على المنصّة ، وفق التقنية التربوية في التجمعات الشعبية .وان مايفاجيء ــ وما يشكل بالنسبة الى العرض ، مبرر وجود كافيا ــهو المرح المتوهج الذي يقدّم به « شو » دروسه ، هو جدليته التي تحدث تاثيرا كبيرا فوق المنصة ، وهو احيانا الهوى الاخلاقي الاصيل الذي يقود بــه مجادلاته (انظر ، مثلا ، حديث الشيطان ضد اندفاع البشرية

نحـو التقدم خصوصا في اختراع الاسلحـة) . فان « شو » يتـطوع بسفر الى اسبانية ، وبهجوم لصوص ، على طريقة « كارمـن » (وهم لصوص منظمون في جمعية مقفلة ، لهم اسهم وارباح ، وقد تشرفوا بغايات سياسية سامية) ليجعلنا نشاهد حلما لبطله . فيجد « جـاك تانـر » نفسه في الجحيم ، في ثياب « دون جـوان » . ويلتقيه فيهـا « رامسـدن » بصفة فارس آمر . وطبيعي ان المعطيات التقليديـة قـد تغيرت . فان « دون جوان » يعارض التعطش الى اللذة وحب الجمال، الذي يحكم الجحيم باشراف شيطان يقوم « بالدور الاول الكبـير » . ويحن الى التأمل المعرفي بالنعيم . وعلى العكس من ذلك ، فان الفارس الآمر يهبط من النعيم، لفرط السأم فيه ، كي يستمتع جيدا في الجحيم . وهذا موضوع مناقشات وتأكيدات ، يبدو مضمونها اليوم تافها ، لان الصحف الاسبوعية الساخرة نفسها قد تمثلتها ، ولكن تعبيرها المسرحي يظل حيا ومثيرا ، وان كان المقصود حديثا يجد في ذاته مبرره وغايتـه . وتتوالى النكات والتلاعب بالالفاظ وتستأثر بالانتباه كله . وقد كانـت، لنصف قرن خلا ، تبدو ثورية ، ويجدها الناس اليوم اقرب الى حديث الصالونات . واهم مافيها ، هو فـن الحوار ، تعارض الافكار ، وابرازها للمنصة وبالمنصة . ويجب ، في الواقع ، ان نأخذ في الاعتبار أن رأيـا مقبولا ، ورأيا يتخطى الحاجز ، يملكان وزنا متميزا وشديد الاختلاف . وقد لايكون البتة توفر المسرح مثل هذا القدر من البلاغـة — كما في « الانسان والانسان المتفوق » — خصوصا في سياق حلم .

لقد ارسى « شو » كل عمله المسرحي على مـلامـح جدل قـوي (وثوري الى حد ما ، بالنسبة الى ذلك العصر) . والمـوضوعات التي تحركه تقتصر على الدوام تقريبا ، على ميدان الطارىء الخالص ، وقلما تضرب في العمق . فقد كان يقصد بها اثـارة الضجيج . فهي تندرج اذن في نتاج مسرحي لامع . فان « **بيغماليون** » (عام ١٩١٢) ، التي كانـت نقدا لاذعـا وعدوانيا للاحكام الطبقية المسبقة ، اصبحت اليوم كوميديا موسيقية ، تحمـل عنوان « **سيدتي الجميلة** » ، تسلي مشاهـدي العواصم الانكلوسا كسونية ، منذ سنوات وسنوات ، دون ان يخامرهم

الشك بانهم يتعاملون مع عمل ذي قصد هدام . وتفقد « **الكوميديات المزعجة** » و « **الكوميديات للمتزمتين** » ، جميع مواصفاتها ، كي تعود فتصبح مجرد امثلة لهزل محبب ، لا تحتفظ دوما بنضارتها (بل ان ذلك لامر نادر) . ربما كان « شو » الحقيقي والحي ، على الرغم منه، هو « شو » الغنائي ، وليس الناقد الساخر .

تتبدى لنا اليوم « **القديسة جان** » ، على فجاة ، عملا مؤثرا ، يبدو ان المؤلف داعب فيها مخلوقة بشرية هشة ، اضفى عليها صفات الصراحة، وشجاعة ثابتة في وجه رثاء بيئتها وقساواتها ، في وجه هذا العالم الذي ينتصب ضدها ،وحيث يتوجب عليها ، مع ذلك ، ان تنشط . ولقد احرق على محرقات المسرح ، العديد من امثال « جان دارك » ، منذ ان اكتشفت ، في اخر القرن الماضي ، وقائع محاكمتها ونشرت . فثمة عشرات من الكتاب استخدموها ، ليطرحوا بعبارات درامية ، رؤية للعالم او تصورا له ، ولكن احدا منهم لم يحقق كليا هدفه ، باستثناء «ج.ب.شو». وذلك لسبب يبدو غير معقول ، اذ ان الامر يعني « شو » بالذات : فما من احد شعر بالحرية كهذا الايرلندي ، في معالجة الموضوع وشخصه ،اي في ان يضع نفسه في خدمتهما بدل ان يستخدمهما . وان مقدمة المسرحية، البالغة الطول ، وكذلك بعض ثوراته (عندما يتكلم بصيغة المتكلم) لا تدع اي شك في ان « شو » كان يريد استخدام شخصية القديسة ليقول لنا الف امر ، وكلها مبررة ، في روح هجائية . ولكن هذه المقاصد لم يكن لها ، عمليا ، الا تاثير قليل على قلمه : فقد مكنته ، في احسن الاحوال ، من ان يبين اللحظة التاريخية لبعض المؤسسات ، ووزنها الفعلي ، في شكل يتخذ مظهر المفارقة ، ولكنه جاد في معناه . وفي هذا العمل ، فان الحياة والطبيعة ، كما تبديهما القديسة (وسائر الشخوص ليسوا سوى انعكاسات ، من شانهم ان يجعلونا ندرك الغاية من مغامرتها) تستعيدان بالحاح حقوقهما في شعر « شو » الدرامي . فان وقائع المحاكمة ، في عريها الوثائقي ، تبعث املمنا من جديد ،وتون لبس ، روح « جان » . وفي الواقع، فقد منحت «لودميلا بيتوئيف» الفرصة لعرض واداء ماثورين، ومنحت « دريير » (Dreyer) صور فلمه . وفي مسرحية «شو »، نادرة

هي الاشياء التي فقدت أصالتها . صحيح ان بعض التشتت يكمن في السهام المسلية ، ولكن غير المؤذية ، التي يطلقها على انكليز الامس وانكليز زمانه . وصحيح ان بعض استطراداته الجدلية ، التي تقوم على اسس تاريخية ، تحملنا حتى اليوم على التفكير . ولكن ما من شيء يلقي العتمة على الصور المضيئة لمغامرة « جان » . وعلى العكس من ذلك ، فان لوحة الشخوص والعالم ، الكثيفة ،التي تنفصل عنها ، تمنحها بروزا مدهشا . فنشاهد فتوتها وطهارتها تقاومان كل شيء ، ولا تهزمان الا مؤقتا لتبعثا في حياة جديدة . وان الصرخة القدرية الاخيرة : « ايها الاله ، الذي صنع هذه الارض الجميلة ، متى ستكون هذه الارض مهيأة لاستقبال قديسيك ؟ » لتضيء المغامرة الانسانية بوحي داخلي ، يعطيها كل دلالتها .

بريسلي :

احرزت مؤلفات «جون بوينتن بريسلي» (John Boynton Priestley) (ولد عام ١٨٩٤) الكثيرة ، نجاحا كبيرا ما بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٥٠ . فهي تتصدى لشتى الاجناس ، من البوليسي الى الخيال العلمي ، ومن ميتافيزيقا الزمان والعواطف الى كوميديا السلوك . وهو ينجح خصوصا في هذا الجنس الاخير ، بتصويراته التي يتداخل فيها المرح والحنين . وان احد افضل نتاجاته « **موسيقى الليل** » (عام ١٩٥٠) . فيرتكز فيها على المفهوم العلمي للزمان ، كي يستمتع بملاحظة نفسه ، في منظور مرايا متنائرة . ويستخدم فيها ، شكليا ، مفهوم القدرية ، وكأني به لازمة موسيقية . وان التعارضات العنيفة بين الظل والنور ، التي تلقيها المسرحية على الوضع الاجتماعي ، لا تحول دون ان تتخذ المغامرة الدرامية هيأة اليفة ، مريحة .

« الشبان الغاضبون »

ان الدراسة اللامعة للاخلاق تشكل السمة والمطلب الثابتين للمسارح اللندنية . وهي شريان خلاق ، تسانده حتى الصفات الخاصة للممثل الانكليزي ، الذي ولد تحت علامة الروح الشكسبيري .

ان «**سلام الاحد**» (عام١٩٥٦) لـ «جون اوسبور» (John Osborne) (ولد عام ١٩٢٩) تقترح نموذجا ، بات كلاسيكيا ، لهذه الطريقة ، وهذا ما يفسر نجاحها . فان هذه المسرحية ، بوصفها وثيقة حول بعض الازمات العابرة وغير المؤذية ، تمتلك ، على صعيد الاخلاق ، بعض القيمة التاريخية ، لا سيما بالنسبة الى الجمهور الانكليزي ، وهي تنطوي ، دون ادنى شك ، على فائدة . فالمناخ الذي تبدعه ، في هذا الكوخ من الريف الانكليزي ، ليس بجديد . فان المشاعر القسرية ، من «ستريندبرغ» الى «سارتر» ، التي تنشأ بين شخوص لرتبطوا فيما بينهم بمصير يلغي الحرية ، هي في اصل توتر درامي ذي تأثير عظيم . والذي يتبدل هنا ، هو المعطيات والاحالات الخارجية ، وبالطبع ، اهداف الجدل . ومع ذلك ، تظل الامكانات الدرامية عنيفة ، وان « جون اوزبورن » ليتقن التلاعب بها باكثر الطرق تقليدية ، حتى انه لا يحرم نفسه من «**النهاية السعيدة**» . وعندما تسدل الستارة ، تقتصر الثورة على الصالون . ويمضي المتمرد الى الحلاق . فان البطل المسمى « جيمي » ، الذي يرفض التقليد ويتمسك بسيرته حتى الاعماق ، يفعل كل ما بوسعه ليكون مزعجا ، ولكنه يخفق . فان الذي يشدنا اكثر من المواد المؤثرة والدرامية ، واكثر من الامر الذي يريد المؤلف ان يفضحه ، انما هو بعض التحليقات الخيالية ، او بعض المرح الرقيق . فقد لحظ « اوزبورن » نقطة اصطدام الازمة ، وفهم كيف تسحق الشخصية ، علاقات طبقية قمعية ، ولكنه توقف بحذر عند براح الجَزْر ، وهو ينزلق غالبا في تصنع مريح .

طوال سنوات ، كان « اوزبورن » رمز جيل صمم على استعادة ضمير حقيقي ، وعلى رفض الماضي . فان «**شاهدة قبر لجورج ديلون**» (عام ١٩٥٨) ، التي كتبها بالتعاون مع « انطوني كريتون » (Anthony Creighton) ، لا تنطوي هي ايضا على اي جديد ، من حيث الموضوع ، ومن حيث طريقة تحديد موضعه . ويلتقي عالم الفاشلين وعالم البورجوازيين الصغار ، كي يبقيا على استمرار التعارض بين الايمان بتطلعات فنية محبطة ، والسخافة الخانقة لحياة الزمت برتابة مرهقة ، وحرمت موارد الخيال . ويتبدى تمرد الفاشل ساذجا ورومانسيا ، في

حين يسعى لان يكون صفيقا وتحرريا : فهو يغتذي بعقد الذنب ،وبمواقف ماسوشية وبتبجحات بريئة . وعلى كل حال ، فان « جورج ديلون » ، الفاشل في خدمته ، لم يعديتمرد . وحسبه من العدوانية ما يجعله يعيش كطفيلي ، على حساب عائلة من البورجوازية الصغيرة ، وهو يستغل ضعف الام فيها ، التي دعته ليملأ الفراغ العاطفي ، الذي احدثه مصرع ابنها في الحرب . ونراه خلال العمل الدرامي ، يتنازل شيئا فشيئا ، امام ضرورات الحياة ، وما يعتبره أسوأ أشكال التورط . وسيضطره السل وأشهر طويلة من البؤس ، لقبول اقتراحات مغامر من عالم المسرح ، يمثل احدى مسرحياته ، ولكن بعد ان عدلها بحيث شوه دلالتها . فالمثل العليا تنتهك مرة اخرى .

في « المسلي »(عام ١٩٥٧) ، يبدع « اوزبورن » شخصية مغن في مسرح منوعات ، تعب ، ينزلق نحو الانهيار النهائي . فليس ثمة مكان لهذا الفن ، ولهذا النوع من الهزل . ويداعب اكثرهم فتوة حلم الهروب الى الخارج . ويرمز هذا القدر المحزن الى انحطاط الامبراطورية والعظمة الانكليزية . وان قصده الرامي الى وصف واضح لوضع تاريخي ، وبالتالي سيكولوجي ، هذا القصد يبلغه المؤلف في بعض اللحظات ، منها ان اللوحة ترتكز على بناء درامي اصيل ، وفق طريقة مسرح المنوعات ، في تناوب من الاغاني والاسكيتشات والمونولوجات .

لا تنسلخ « لوثر » (عام ١٩٦٢) البتة عن نموذج السيرة ذات النور المعاكس ، كما قدمها « برشت » في « غاليليو » ، حيث يرد البطل الى ابعاد اكثر دقة ، باعتماد تفاصيل ذات واقعية فظة (هنا ، عملية الهضم الصعبة لدى « لوثر ») ، وسيكولوجيا ترفض كل تجميل ، وتقتصر على الحقيقة التاريخية . وانها لمسرحية بارعة ، ومتقنة الصنع على كل صعيد . وقد روّض النجاح « اوزبورن » : تلك هي قوة الاشياء . وانه ليواصل السعي وراء هذا النجاح ، في ذكاء واضح . اما ما يفتقر اليه ، فهو محرّض لتمرد مشروع . فقد حلّت المهنة محله . ومع ذلك ، فهي مهنة تعرف ان تستفيد من الموقف الاولي .

ان مسرحية « وضوح غير مقبول » (عام ١٩٦٤) هي خصوصا لوحة كبيرة من البطولة للدور الاول . وهي ايضا السعي الثابت وراء لغة محكية ، دوهمت في تجديداتها الكاشفة . وهي ، بصورة ثانوية ، ادانة قطعية ، دون شهود نفي ، للطبقة الوسطى ، ولطريقة حياتها . والشخص الرئيسي هو « العلامة » للجلية لهذه الطبقة . وان ثرثرته المتواصلة لتتبع مراحل نضوب تدريجي ، وتفسخ داخلي يسجنه للابد في حالة قريبة من حالة القبر .

في عام ١٩٦٦ ، قدم « اوزبورن » إعدادا ، في اسلوب حديث ، لاحدى كوميديات « لوبه ده فيغا » (Lope de Vega) ، هي ((**الخطيئة الراضية**)) وهو عنوان ترجى الى ((**دَين مُسدّد**)) . وان عملية « اوزبورن » شبيهة الى حد ما بتلك التي قام بها ، في الوقت نفسه ، « جرزي كروتوفسكي » (Jerzy Grotowvski) مع ((**الامير الثابت**)) لـ « كالديرون» (Calderon). وقد اخرج « كروتوفسكي » تركيبا للنص الاصلي ، ابرز فيه ملامح ذات طابع انثروبولوجي ، اي العلاقات « السادوماسوشية » ، المرتبطة بوضع اسطوري . وحققت طريقة « كروتوفسكي » نجاحا تاما ، لانها تستند الى رؤية محددة للعرض . فيعزل « اوزبورن » المقاطع التي تكشف، على افضل وجه ، اللاوعي الذي ينطوي عليه الاصل ، ويدفعها الى اكثر حالات التأزم الجنسي انفلاتا ، كما لو كان هناك حدس سادي ، والى السادو ـ ماسوشية ، المفعمة بمتعة صوفية ، التي تميز الوسواس الديني . من الخطيئة ، التي يدفعها الخيال نحو اقصى حد التصور ، الى الندامة المشبعة بجلد الذات . وان التصوير لا يفتقر الى المتانة والحضور المسرحي : فان للتشذيب القوي للحوار الاصلي ، قد وضع في المقدمة عنفا قوي الدرامية .

وقدم « اوزبورن » في الفترة الاخيرة ، كوميديتين من جنس واحد : ((**الزمان الحاضر**)) و ((**فندق امستردام**)) . وهماتصوران بعض الاوساط الاجتماعية ، الخاصة بلندن المعاصرة . وان حس الاشخاص والمواقف الدرامية ، ليسهم في تقديم الموضوع ، وفق معايير مقبولة عموما في نطاق العرض .

قدم « ارنولد فسكر » (Arnold Wesker) (ولد عام ١٩٣٢) ، وهو عمالي المنشأ وماركسي الثقافة ، في الدرامات الثلاث الاولى التي مثلت له، لوحة لتطور داخلي . فان اول تاريخ للاحداث المصورة ، هو ٤ تشرين الاول (اوكتوبر) من عام ١٩٣٦ ، واخرها ، عام ١٩٥٩ . وللمسرحيات الثلاث (وقد عرضت عام ١٩٥٩ و ١٩٦٠) عناوين تلميحية : « **حساء دجاج بالشعير** » : (وجبة ستنقذ من الموت احد الممثلين الرئيسيين) ، و « **جذور** » : (هي الجذور التي يتوجب على الفلاحين لن يبقوها مغروسة في ارضهم) ، و « **اتحدث عن اورشليم** » (اي عن المدينة الفضلى ، عن المثال الاعلى عينه الذي يصفه المرء لنفسه ، والذي يوجه حياته ، ولكن الذي ينتهي بتدميره) . وقد وضع « فسكر » في صلب القصة مجموعة من اليهود الكادحين ، الذين يعيشون في حي « الايست اند » ، فيجعلهم يحتكون بعائلة من الفلاحين « الفاليين » ، بواسطة الحب الذي نشأ بين أصغر الشبان اللندنيين ، وفتاة جاءت تخدم في لندن . وترتبط الشؤون الخاصة ارتباطا وثيقا بالاحداث التاريخية ، اما لانها تحتمها ، واما بسبب الوعي السياسي الذي يلهم الحياة الحميمة في العائلة ، ويهبها شخصية خاصة . وفي عام ١٩٣٦ ، كانت عائلة « كاهن » شيوعية ، وتشارك بحماس في النضال ضد الفاشية ، وفي التحريض النقابي . ويمضي أحد اصدقائهم الشبان الى اسبانيا مع الالوية الدولية . ويتلون العالم في نظرهم بايمان مستقبلي ، ويبدو انهم يملكون الشجاعة الكاملة لفتح هذا المستقبل . وشيئا فشيئا ، عبر السنين ، تقوم الظروف بمهمة تبديد اوهامهم ، التي تحطمت تحت ضربات المدافع . وخلال سنوات الحرب الست ، من عام ١٩٣٩ الى عام ١٩٤٥ ، يتعلم مقاتل اسبانيا السابق ، ميدانيا ، من هم رفاق الدراسة ، وأين تمضي تطلعاتهم . فيترك الحزب ، ويحاول تجربة في نطاق الاشتراكية الطوبائية ، على طريقة « وليم موريس » ، قدر لها هي ايضا ان تفشل . ولا تقدم عائلة « براينت » القروية افاقا افضل ، ولكن وجودا خاليا من النور ، وسط مصاعب اقتصادية متزايدة . وتبدو قاتمة جدا ، اللوحة التي يرسمها « فسكر » . ولكن ، هنا وهناك ، تضيئها ومضة : مثلا عندما تشعر ابنة

« براينت » ، في نهاية المسرحية الثانية ، بعد ان يئست من حب ضائع ، انها تستطيع ان تعبر عن ذاتها ، وانها تستطيع اخيرا ان « تتكلم » . او هو مثلا الحب القائم بين « ديف » و « آد » ، الذي يصمد في وجه الاعاصير ، ويحتفظ بطهارته. او هو وجه « سارة كاهن » ، التي لاتتراجع في نضالها من اجل الاشتراكية ، حتى الشيخوخة ، على الرغم من الوان المرارة والبؤس والصعوبة في حياتها اليومية . وانا لندين لها بالتأكيد الذي يأتي ، ربما ، بمثابة الخاتمة : مع كل جيل ، تنهار المثل العليا ، ولكن كل جيل يعيش بالمثل العليا . ويتابع « ارنولد فسكر » غايته بامانة ، دون الوقوف عند الذكريات ، ودون اي تردد . ويظل منطلقه الملاحظة الدقيقة واليقظة (بدءا من اللغة) للاوساط الكادحة والقروية . وهو يوفق فيها دون عناء ، بفضل تجاربه الشخصية . ويسلط الضوء ، عبر مسار فردي على مسار تاريخي وحقيقة اخلاقية ، دون التستر على مقاصده ، ولكنه يظل موضوعيا ، بحيث يحقق التوازن بين الالوان ، والافراح والالام ، والمثل العليا وخيبات الامل ، والانتصارات والهزائم ، التي يدعمها في تشكلها الاصلي ، في قلب الفرد ، رافضا اجراء اي اختيار بينها . ولا ينقطع الشكل الدرامي عن الماضي . ومع ذلك ، فهو يتبدى حيا ، بعيدا عن التكلف . وما يهمنا هنا ، هو المعقولية الصارمة للحوار والشخوص ، التي تستشف منها الدراما التي تقابل الارادة الثورية لدى طبقة ، بمجرى تاريخي يخنقها .

وتدور المسرحيتان اللاحقتان **« المطبخ »** (عام ١٩٦١) و **« كل شيء مع البطاطة المقلية »** (عام ١٩٦٢) حول الوصف الحقائقي لمكان ما . وهو ، في الحالة الاولى ، مطبخ مطعم كبير ، وفي الثانية مركز للدريب في جمهورية المانيا الاتحادية . والمؤلف ، كما كان متوقعا ، يهدف الى ادانة نظام ـ سواء كان عسكريا ام مهنيا ـ يصلر فيه ، عمليا ، الى الغاء الفرد . في هذه المرة ، نقف عند حالة قصوى من تحقيق مسرحي ، لا يخلو من الصفاقة ، ولكنه مكتوب بمهارة وثقة .

ولا تبتعد ((**طعم العسل**)) (عام ١٩٥٨) لـ ((شيلاغ دولانيــه)) (Shelag Delanay) (ولد عام ١٩٣٩) ، البتة ، عن روح ((أوزبورن)) المتمرد ، وان كان الموضوع والمناخ يملكان سمات خاصة . ثمة سيدة ، ذات شخصية قوية واخلاق خفيفة ، ولها ابنة انجبتها اثر علاقة عابرة . والعمل يدور في ايامنا ، في الحي الصناعي ، لاحد المرافىء الانكليزية . وليس بين الام وابنتها اي تفاهم . فهما تتحابان بصورة متقطعةوعاصفة. فالام شديدة الاهتمام بملاحقة الرجال ، وعبرهم ، بملاحقة مواردها ، فلا تعير ابنتها ((جو)) الا عناية شكلية ، وتسارع الى التخلي عنها ، كلما اتيحت لها فرصة للهو . وتستسلم ((جو)) في وحدتها ويأسها ، لبحار زنجي ، في مغامرة عابرة . يحدث ذلك ليلة الميلاد ، اذ كانت الام قــد ذهبت مع ((صديق)) صمم على الاقتران بها . وتصادف ((جو)) فــي طريقها ، رجلا اخر : لواطيا يريد ان يستعيد اعتباره ، ويبدي استعدادا للاعتراف بالطفل الذي كانت ((جو)) حاملا به . ولكن المرأة الشابة لا تشعر نحوه الا بعاطفة صداقة ، وترفض . وفي هــذه الاثناء ، تخلى الخطيب الناضج عن الام . فتعود الى منزلها . وتتخطى الصدمة الاولى، اذ تعلم ان حفيدها المنتظر نصف زنجي ، وتصمم على القيام بدورها كجدة في حماس ، وتعيد لابنتها ثقتها بالحياة . وإن هذه الشخوص لتصيح وتتذمر ، وقد رسمت بطريقة ملونة جدا ، فاضحة بعض الشيء، ومفعمة بالمرح . ولكن الدراما ، في جوهرها ، تظل دامعة ، على طريقة ((ديكنز)) (Dickens) . ومع ذلك ، فثمة ملاحظات حــول البيئة ، مسلية الى حد ما ، التقطت عبر الطباع التي اتقن رسمها . وان الحرص على بناء مسرحية ، لها من الصفات الضرورية ما يثير الاهتمام ، ليسيطر بوضوح على سائر مقاصد المؤلف . وان شخص الفتــاة ليدعنا نسمع قصدها الخفي : فهو ، كما لدى ((أوزبورن)) ، مجبول بنفاذ صبر هائج، بتشاؤم فطري وبفصام ، تذهب في تفاقم ، حتى انها تصدم رأسهــا بجدران البناء الاخلاقي ، المتصدعة ، حيث يسكن المجتمع الذي ينتمي اليه ((شيلاغ دولانيه)) .

ان « جوان اردن » (John Arden) (ولد عام ١٩٣٠) ، اللذي يحتل في هذه اللمحة الشاملة ، مكانا متميزا ، يستعيد بعض البنى « الابسينية » ، اى الواقعية ، ترافقها في جلاء كبير ، خلفية ذات طابع مسالي ، تظل ، مع ذلك ، منفتحة وموضوعية ، ولا تقترح البتة اي حل .

ان مسرحيات ((ستعيشون كالخنازير)) (عام ١٩٥٨) و ((رقصة الرقيب موسغراف)) (عام ١٩٥٩) و ((وداع ارمسترونغ الاخير)) (عام ١٩٦٤) ، تملك موضوعا جيد التحديد ، وبناء دراميا واضحا ، وحوارا وشخوصا رسمت في خشونة . فان « اردن » لا يخشى الظهور بمظهر المزعج . فثمة شيء من الارتباك والبرهنة المفرطة ، وثمة نزاهة في الطرح تتعرض للنضوب ، كل ذلك يمنع مسرحياته الاولى من الافلات من كل قصدية . وان مقاصده ، كما يعبر عنها ، لا تصادف ، مع انها رائعة ، قبولا يتفهمها ويتبعها ، في ما هو ابعد من المخطط .

الحركة الايرلندية :

ان الثورة من اجل استقلال ايرلندا ، عام ١٩١٦ ، وجدت لسان حالها في « سين اوكيسي » (Sean ôCasey) (١٨٨٣ — ١٩٦٤) ، فوق منصة ((مسرح الابيي)) (Abbey Theatre) . وقد وفد « اوكيسي » من الطبقات الشعبية ، وعاش تجارب بروليتارية . وشعر بانتمائه الى الشعب الايرلندي ، وعبر عن حاجاته ومقتضياته على صعيد الاخلاق الاجتماعية . ويبدو في البدء ، ان شخوصه تسترخي وتستسلم للرضوخ ، وكانه امر طبيعي ، لا فاق خالية من الرجاء ، ولوضع ملتو ، لا تنتزع فيه اية جرية . وفجاة ، يلهبهم النضال الاجتماعي ويجرفهم . ويتكشف الروح الايرلندي القديم ، مع الحس بتجرد بطولي .

ان مسرحيات ((ظل قناص)) (عام ١٩٢٣) و ((جونون والطاووس)) (عام ١٩٢٤) و ((المحراث والنجوم)) (عام ١٩٢٦) و ((خلف القضبان)) (عام ١٩٣٦) و ((النجمة تصبح حمراء)) (عام ١٩٤٠) و ((ورود حمر

لي » (عام ١٩٤٦) ، تطرح نفسها على انها الشهادات الحية لمرحلة من نضال خارجي واضطرابات داخلية . فالامة توضح موقعها السياسي ، وترسي ، في الوقت نفسه ، بنيتها الخاصة ، الاجتماعية والدينية . وتنشط تيارات متنوعة في الاتجاه نفسه ، ولكن وفق اساليب مختلفة : الكاثوليك والبروتستانت ، المتحررون والتقدميون . ويلاحظ « سين اوكيسي » واقع زمانه ، في حرص موضوعي (اقله الى ان يتبنى موقعا محددا بوضوح ، كما يظهر بجلاء في « **النجمة تصبح حمراء** ») ، وينقله في امانة . وكثيرا ماتخدم قضيةالثورة عقول ضعيفة او انانية على نحو غير معقول . وليس ذلك بمهم ، طالما ان القضية تنجز مصيرها التاريخي ، وتشق ثلما في الاهواء البشرية . ويوفق « سين اوكيسي » في طريقته ، لا سيما عندما يفلت من الايحاءات الرمزية والخيالية ، ويتمسك بالتجارب المباشرة ، كما في اعماله الاولى ، حيث يتحقق تجرد المراقب بواسطة لغة كثيفة ، ومرح عدواني ، والحس الدقيق بالتحديدات ، الخطيرة احيانا ، التي يصادفها كل في ذاته .

وفي « **غبار ارجواني** » (عام ١٩٤٥) و « **اوراق البلوط والخزامى** » (عام ١٩٤٧) و « **فانوس الاسقف** » (عام ١٩٥٥)، يصور «سين اوكيسي» لوحات لاذعة من الحياة الايرلندية ، تتخللها لمسات لاذعة ووصف حاد للاخلاق الاجتماعية . فهنا نبلغ حدود « الفارس » القروية، الكاريكاتورية، ولكنها عولجت ، بالطبع ، باسلوب نبيل ، ودقة في الملاحظة .

وتواصل « **الديك اللعين** » (عام ١٩٤٩) الجدل مع المرائين والمتزمتين، انطلاقا من ابتداع مسرحي : ديك ضخم ، ينطلق ، من حين لاخر ، في صيحات مظفرة ، ويستخدم كطعم في مطاردة للساحرات ، عولجت بطريقة هزلية . وتتجاوب اللغة المشحونة بنسغ ايرلندي ، مع الطباع ، وهي متميزة ايضا . ويضحي اللذع هازئا ، خاليا من الدم والعنف ، كما كان بالامس لدى المسرحي الثوري .

وهناك مسائل اخرى تحرك الجيل المثقف الجديد ، تتعلق بالمرحلة المتقدمة من التطور السياسي . فان نضال حركة « **السين فاين** » (« نحن

بالذات » ، اي قوى الاستقلال الوطني) ، الذي افضى ، عام ١٩٢١ ، الى دولة ايرلندا الحرة ، شبه المستقلة ، وبعد ذلك بكثير ، عام ١٩٣٢ ، الى تشكيل الجمهورية الايرلندية العالية ، ليس بتجربة مكتملة . وقد تشكلت في ظله ، حركة ثورية جديدة ، تعلن حقوق ايرلندا على المنطقة التي لا تزال خاضعة لانكلترا ، في سبيل استقلال كامل ، اخلاقي وسياسي .

ويعطي « برندن بيهان » (Brendan Behan) (ولد عام ١٩٢٣) نسغا جديدا للملحمة الايرلندية الوطنية . ففي سبيل قضية الوحدة الايرلندية الكاملة ، امضى احد عشر عاما في معتقل انكليزي ، حيث كان قد سجن ، بسبب نشاطات ثورية سرية . واصبحت الكحول هروبه . وهو يستلهم في مسرحياته ، تجارب مباشرة . ويتخطى دونما صعوبة العامل الشخصي . مما يعود علينا بحيوية تصويرية عظيمة ، خارقة بحقيقة التفاصيل واللغة ، على الرغم من خضوعه لقوانين البناء الدرامي (فالجمل والردود باللغة الغالية ، ليست بغائبة ، وكأني بها تحد للمشاهد الانكليزي) . وينظم « بيهان » مواهبه المتميزة كمراقب واقعي ، في مجموع منسجم ، وفي لوحة تبرز فيها ، بوضوح ، الشخوص وازماتهم .

...ان ((المحكوم بالاعدام)) (عام ١٩٥٦) تظهر داخل معتقل ، في حالة التوتر الذي يسبق الاعدام ويعقبه . والمحكوم وحده يظل متواريا طيلة الوقت . ولكن انتباه الجميع ينصب عليه : من السجانين الى السجناء ، ومن الجلاد الى قاصرين ينفذان عقوبات بسيطة . وهناك ايضا الصدى البعيد لسجن النساء . ويستغل « برندن بيهان » معرفته المباشرة لهذا الوسط ، كي يلتقط مباشرة لغة ونماذج وقلقا ، وحتى وسلوس ضمير الشخوص (مع انهم ، في النتيجة ، يخدمون ارادة المسرحي) .

وان هذا التحليل القاطع يولد ، بالطبع ، الشفقة على الالم والبؤس ، والرعب والدناءة . وان الصفاقة البينة في اللغة ، تظهر مآسي كل فرد ، عبر نسيج من الذكريات والاغاني ، والوقائع المذلة ، والامال الصغيرة ، غير

المعقولة . ويسعنا القول انه ليس فيها ثمة دور رئيسي . فهناك جمهور صغير يعيش الايقاع اللاهث للتقدم الدرامي الناجم عن الحدث المركزي . واذ قد حكم عليه باكتشاف بؤسه الداخلي ، فانه يكشف الخيار الوحيد الذي تتيحه له هذه الدارة الضيقة من الوجود : ان يسحقه المجتمع ، أو ان يتمرد عليه . فيسحق ، ويذل ويدمّر .

وتستعيد « **الرهينة** » (عام ١٩٥٩) مباشرة ، العالم والموضوعات التي طرحها « سين اوكيسي » في « **المحراث والنجوم** » ، اذ تتركزعلى مجموعة من الثوريين ، في لحظة دقيقة من النضال . فثمة « مبغى » ـ اي، بالاحرى ، ملامح واضحة الاشارة الى مبغى ـ يضم « عاهرين » وعواهر ، ثوارا متعصبين وثوريين عاطفيين ، جاؤوا من مختلف الطبقات ، مقاتلين قدامى ومتمردين شبانا ، جمعهم بغض صريح للانكليز . وفي غضون ساعات ، سوف يشنق فتى . وهو ارهابي من جيش التحرير الايرلندي (وهو الحركة التي تريد ضم المقاطعات الست الشمالية ـ التي لا تزال بريطانية ـ الى جمهورية ايرلندا الحرة) . فيختطف قادة جيش التحرير الايرلندي ، جنديا انكليزيا شابا ، ويقتادونه الى « المبغى » ، ويعلمونه باحتفاظهم به كرهينة . ولسوف يموت كلا الشابين : الانكليزي ، محاطا بالمودة العامة ، وبعد ان تكون خادمة فتية وهبته نفسها بمحض اختيارها؛ كأني بهما ، بعيدا عن المعركة ، يناشدان بشعورهما ، تخطي جميع النزاعات ، في انسانية جديدة . وتتخلل العمل اغان كثيرة ، أغان مؤثرة او مضحكة . وهنا تكتسب الكوميديا الموسيقية طابعا راهنا ، وتحقق تعبيرية لا تحتاج الى الاحالة الى نماذج اولى ، لانها تستلهم مأساة خالية من التطهير ، وتمزقا ، ولانها ، مع ذلك ، تستضيء برجاء ، في حين ان المضمون الدرامي يطال المشاهد دونما عقبة .

اشكال المسرح التحريضي :

على هامش النضال السياسي ، قامت اشكال متنوعة جدا للعرض الملتزم صراحة بهذا النضال . وقد اختبر معظمها ، في السنوات الاولى من الثورة السوفييتية .

في صيف عام ١٩٢٠ ، اقيمت في ساحات « موسكو » و « لينينغراد » عروض ضخمة ، قادهـا « نيقولا افرينوف » (Nicolas Evreinoff) (١٨٧٩ ـ ١٩٥٣) ومخرجون آخرون ، صورت فيها المراحل التاريخية من صراع الطبقات ، منذ « سبارتاكوس » ، او المراحل الحديثة من استيلاء السوفييت على السلطة . وكان آلاف الممثلين يشاركون فيهـا وقد تجمعوا في أجواق واسعة ، ترافقها تحركات جماهيرية ذات قيمـة رمزيـة .

وفي هذه السنوات عينها ، كانت جماعات صغيرة تنتشر في كل مكان ـ في حافلة ، في بناء عمومي ، في باحة ـ لتقدم « اسكتشات » صغيرة ، غرضها نشر شعارات الحزب في الاوساط الشعبية : ذلك هو المسرح التحريضي .

تواجدت اشكال من هذا الجنس في الاحزاب الشيوعية ، في اللحظات ذات التوتر الثوري الحاد . وحدث ما يشابهها في البلدان المستعمَرة او شبه المستعمَرة .

وقد اسس مكسيكي من اصل هندي ، يدعى « ماوريسيو ماكدالينو » (Mauricio Magdaleno) عام ١٩٣٢ ، مـع « خوان بوستيلو اورو » (Juan Bustillo Oro) « مسرح اليوم » (Teatro de Ahora) ، وقدم فيه « مدار » ، وهي دراما تعكس وضع الفلاحين المياومين ووضع الكادحين ، او ايضا « ايميليانو زاباتا » ، وهو حدث من الحياة الثورية .

وظهر مسرح يطالب بمناوأة الاستعمار والامبريالية ، ويريد ان يكون خاصا بالعالم الثالث ، في البرازيل مثلا (مسرحيات « جيانفرنشيسكو كوارنييري » (Gianfrancesco Guarnieri) ، وفي الجزائر (مسرحيات « كاتب ياسين » (Kateb Yacine)) . وهي محاولات ما تزال منعزلة ، تتعمد القسوة والتعليمية ، وقد كانت لهـا اهميتها في اطار مبادرات مسرحية محلية ، واستطاعت احيانا ان تلعب دورا حاسما ، على صعيد التطوير الثقافي لامة ما . ولسوف نعود اليها في نهاية هذا المؤلف ، في الفصل الذي سنخص به العالم الثالث .

النزعة الوجودية :

إثر المبدعين الذين صنعوا الثقافة الفرنسية حتى الحرب العالمية الاولى ، جاء جيل يقصر عمله على تطوير موضوعات سابقة ، في حين يبعثها من جديد ، واحيانا يستعيد اكتشافها . ويصبح التمثل الثقافي قوته ومصدره ، تسانده بالتأكيد المقدرة على تكييف القديم مع الجديد ، ضمن منظور تاريخي ، اذ يجري مقاربات مبتكرة ومثيرة . ذلك هو شأن السوريالية و « مالرو » (Malraux) . وبولغ في موضوعات الرومانسية الالمانية . وعمم « نيتشه » و « فرويد »(Freud) والهيلينية والسحر . ونشط « جان بول سارتر » (Jean - Paul Sartre) و « البير كامو » (Albert Camus)في اطار هذا الموقف التفكيري ، الذي يجد من التسويغ بقدر ما يشدّد على شكل بدلا من اخر ، اي بقدر ما يحرضمنبعا فكريا ، اذ يستخلص منه استنتاجات تلائم طرائق في النظر ووقائع لم تعد وقائع الاصول . والاسلوب ، في هذه الحالة ، ينطبق على فينومينولوجية « هوسرل » (Husserl) وعلى فلسفة « ياسبرس » (Jaspers) و « هايدغر » (Heidegger) الوجودية ، التي يجعل منها اداة تطبق على وقائع يومية ، وتصور على المنصة .

ويصوغ « جان بول سارتر » (١٩٠٥ — ١٩٨٠) ، في مسرحياته الكثيرة والمعقدة ، فلسفة ، ليست دوما مبتكرة ، ولكنها تعرف ان تجد ، بفضل اسلوب ما ، طريقة لاستخدامها . (فهو اذن يطبق بالطريقة نفسها ، موضوعات مبتكرة ، وأخرى مستعارة) . وفضلا عن ذلك ، فانه يقابل هذه الفلسفة بالوقائع التاريخية المعاصرة ، اذ يستخدم العقيدة كاحدى وسائل المعرفة ، ثم يتحقق من صلاحيتها من خلال اتصالها بموضوعها . وهذا الامر يقوده الى تطور يراد له ان يكون ايجابيا ، ويحاول ان يصبح كذلك ، اذ يتوخى الحوار مع عقائد اخرى ، راهنة تاريخيا . ويتوجه بذلك ، لا نحو تركيب — غير ممكن على هذا الدرب — ولكن نحو عملية تأليفية خالصة . وانه لتوجه تميز به ابناء جيله . وفي ما يتعلق بالجيل التالي ، فسنرى تدخل ظروف أخرى ، ترتبط بلزمة أكثر حدة ، بله مأساوية ، ستفضي الى « الديغولية » .

ان الوساطة التي يجريها « جان بول سارتر » ، على المنصة ، بين التأمل الفلسفي والتجربة اليومية، تجد سوابق لها في تقليد يبدأ بـ« هيبل » (Hebbel) ويمر بـ « ابسن » و « ستريندبرغ » . فقد كان الامر يعني بالنسبة الى هؤلاء المسرحيين ، تناضحا ، حيويا خصوصا ، وتحريضا يمارسه الفكر الفلسفي . وفي الواقع ، فان تطوير الفكر لا يتسرب لديهم الا بصورة غير مباشرة . وعلى العكس من ذلك ، فان « سارتر » يستخلص منه مباشرة استنتاجات على الصعيد الدرامي ، قد تبدو مبتكرة ، ولكنها في نهاية المطاف ، تتبدى مصطنعة .

كان « شارل دولان » (Charles Dullin) أول من أتاح له الاتصال بالمنصة . فأخرج له أولى مسرحياته ، ((الذباب)) ، عام ١٩٤٣ . وقد استعاد فيها « سارتر » أسطورة « الا تريد »(١) ، متأثرا جزئيا مثال « جيرودو »(Giraudoux). واقحم فيها عنصرا غريبا ، هو ظهور وغياب الذباب ، بالمعنى الرمزي طبعا . فطرح « سارتر » الاسطورة واحداثها ، في ضوء فلسفته ، وأضفى عليها بعدا شاعريا ، من شأنه ان يجعل منها جانبا واضحا ومسرحيا ، من مذهبه في المعرفة .

ترتبط ((الباب الموصد)) ، التي مثلت بعد ذلك بعام ، اثر تحرير باريس ، بأفضل قصصه ، في نوعية الشخوص وعالمهم الداخلي : هو عالم تصوّر بورجوازي تائه ، واخلاقية مهشمة . ففي هذا الفصل الطويل ، يجد كل من « ايستيل » (وهي قاتلة طفل) و « اينيس » (وهي سحاقية) و « كلوسان » (وهو خداع) نفسه ، سجينا في غرفة واحدة خانقة الحرارة ، وقد حكم عليهم جميعا بتجاور لا ينتهي ، تحت علامة الشعار « الجحيم هو الآخرون » . فثمة علاقة اذن تربطهم ، وتجعلهم قساة ، ولكنها تصبح أخيرا أشد قسوة من وعيهم المر لها . وتبرغ ، خلال حديثهم المتكلف ، الذكرى والاعتراف بالماضي . فقد عذبوا الذين اقتربوا منهم ،

---

(١) احدى اسر الاساطير الاغريقية ، الشهيرة بمصيرها المأساوي ، ومن ابرز افرادها البطل ((اغاممنون)) . (المترجم) .

وحملوهم على اليأس . واشتركوا في مصير دنيء ، واستحقوه . والآن وقد باتوا في عداد الموتى ، فالنسيان يهبط عليهم . ولكن الالم والحاجة الى استفزازه ، يظلان ماثلين في روحهما . والغرفة مسدودة . وسيتخبطون معا الى الابد . فان « سارتر » يصف الحياة تحت مجاز الآخرة الشفاف ، في هيجان لا يهدأ .

في « **موتى بلا قبور** » (عام ١٩٤٦) ، حول المقاومة ، يستخدم « سارتر » موضوع التعذيب ، المضخم ، ويثير خيارات روائية ، داخل العلاقة بين الغاية والوسائل . هل الوجود يفرض بالضرورة التخلي عن تبرير الاخلاق ؟ هل يتحتم على مقتضيات البشر ان تقلب الحقيقة ذاتها وتتخطاها ؟ هل يجب على الانسان ان يبتر ذاته دونما رجعة ، كي يخضع للبنى الاخلاقية التي أدخلها هو نفسه في حياته ؟ أيمكن للكذب ان يكون أحيانا ضروريا ؟ هل الحرية مجرد غاية ، أم يمكن ايضا أن تكون وسيلة ؟ ويحاول شخوص الدراما ان يرفضوا المأزق ، وان يتمردوا على الحياة نفسها . فان « سارتر » يطرح مسألية حقيقية ، ولكنه لا يستنتج منها الا نماذج بلاغية : بدائل شبيهة بتلك التي توجب على العواصم الاوربية أن تقنع بها ، في فترة الخمول التي أعقبت الحرب . وتعود الى العام ١٩٤٦ ايضا ، « **العاهرة المحترمة** » . فهي « فودفيل » لاذع حول الرثاء الاجتماعي ، يدور بين شخوص يصلحون لفيلم من « هوليود » في عصرها الذهبي .

عندما سادت صورة الرجل السياسي الشيوعي ، الذي يتآكله العذاب – وهي صورة أطلقها « كسلر » (Koestler) في رواية « **الصفر واللانهاية** » – قدم سارتر اسهامه فيها ، في طباع حادة الملامح ، وسيكولوجيات وردود أفعال ظرفية ، لا تقود كلها الا الى سلسلة متقنة الايقاع من المؤثرات الدرامية : تلك هي « **الايدي القذرة** » . ونحن في عام ١٩٥١ ، في قلب الحرب الباردة .

وعرضت في العام التالي « **الشيطان والله** » ، وهي من وحي « **كوتز فون برلشنجن** » لـ « جوته » . وفي هذه المرة ، يعتمد « سارتر » ، في آن واحد ، الجانب المسرحي ـ فيحرك الجماهير والاحداث ، دون توفير ـ والمبالغة الجدلية ورعشة المفاهيم . فان القائد « كوتز » يقف ذاته كليا للشر ، بصورة محببة ، ولكن لفترة طويلة ، الى أن يكتشف الخير ، فيقرر الاستسلام له ، جسدا وروحا ، دون أن يبدل شيئا في شخصه كانسان متفوق ، وقد أصبح الآن مصلحا وزاهدا . ويحدث الامر ابان حرب الفلاحين، في المانيا، في مطلع القرن السادس عشر. ولكن هذا ليس بذي بال فالمهم هو ان « كوتز » ، بعد ان اختبر الشر في شتى اشكاله ، قرر أن يفعل الامر نفسه مع الخير . فوزع أراضيه على الفقراء . واسس جماعة اشتراكية ، واخفقت جميع مشاريعه ، مع انه استخدم قداسته ، وادعى ظهور جراح كجراح المسيح على جسده . واصبح ناسكا ، ولكن الشهوة لديه لا تهدأ . وفي هذه الاثناء ، أنزل النبلاء هزيمة نكراء بجيش الفلاحين، الذي كان سيّىء القيادة والتدريب . وازاء هذه الكارثة ، قرر « كوتز » ، عند اسدال الستارة ، ان يضطلع بمهمة محددة ونافعة . واستغل مهارته القيادية ، التي اختمرت طوال ثلاثين سنة من الحروب ، ليعيد تنظيم جيش الفلاحين . وحاول ان ينقذ عالم الوضيعين والمقهورين ، في ميدان التاريخ ، وليس في ميدان الرسالة ، وهو غير ثابت . فالدلالات والمجازات شفافة ، وتافهة تقريبا . وتكتظ الملحمة بالشخوص ، الذين يؤدي كل منهم دورا على قدر كبير من التصويرية . فان « كوتز » يود ان يظهر بمظهر « فاوست » حديث . ولكن تزاحم الاستشهادات والموضوعات والوقائع والصور والاشياء ، لا تقابله حركة درامية حقيقية . فينجم عن ذلك خليط متنافر ، واحيانا مُصم . ومع ذلك ، فان هذه الدراما ، ذات الابعاد الواسعة ، لا تفتقر الى عظمة وصفية . ففيها تتجابه تجربتان متعارضتان ، وكلتاهما ، وان كانتا من منشأ ثقافي واحد ، تعرض خيارات ، وتلزم بالاختيار ، في منطلق نزاعات قد اسهم « سارتر » في توضيحها .

ويسعى « سارتر » ، في عام ١٩٥٥ ، الى تجديد « الفودفيل » الساخر ، مع « **نيكراسوف** » . فالكوميديا زاخرة بالنوايا الطيبة ، التي لم تستطع ، مع ذلك ، ان تحمل الجمهور الباريسي على قبولها . ولا شك في ان أحكاما مسبقة سياسية ، على قدر من الفظاظة ، اثرت في رأي النقاد . ولكن الصحيح ايضا ان « سارتر » لم يكن ليملك جميع المواهب المسرحية والهزلية الضرورية ، ليحقق نجاحا تاما في ما رمى اليه .

وحملت « **سجناء التونا** » (عام ١٩٥٥) الى المنصة حالة قصوى ، موضوعا محببا جدا الى الجمهور آنذاك . ولن يكون من العبث التذكير بحبكتها المركزية ، لانها تسم سعيا قلقا وراء التأثير المسرحي ، وفي نهاية المطاف ، وراء النجاح . فبعد مضي الزمان الذي توجب فيه الاهتمام بالانصار ، جاء زمان الشيوعيين . ثم جاء دور النازيين القدامى ، وأزماتهم ومصائبهم . ففي عهد الاضطهادات اللاسامية ، حاول « فرانز » ، وهو بكر عائلة كبيرة من صانعي البواخر ، ان ينقذ حاخاما هرب من معسكر اعتقال . ولما لم ينجح « فرانز » ، نتيجة مداخلة والده الحكيمة ، الذي كان حريصا على المصير (المزدهر) لصناعته ، قرر التطوع في القتال ضد روسيا . وهناك ، أصبح ، إثر سلسلة من المحاكمات المنطقية والاستنتاجات ، جلادا كي يخدم وطنه . وكان الوطن ، الرعودته ، مفتتا . ونشب عراك بينه وبين ضابط اميركي كان يزعج شقيقته ، فقتله . وانقذه والده ، كي يتمكن مجددا من تثبيت صناعته ، فتظاهر بارساله الى اميركا الجنوبية . وفي الحقيقة ، ظل « فرانز » سجينا في غرفته طوال سنوات ، تخدمه شقيقته « ليني » ، وقد أصبحت عشيقته . وجاء يوم شعر فيه والده بدنو أجله . فناشده ، عندها ، بالظهور مجددا أمام الملأ . وتدخلت « جوانا » ، زوجة شقيق « فرانز » ، فأفلحت في ولوج زنزانته ، وفي اقناعه بضرورة تغيير شريكة فراشه . وأعاده والده الى العالم الخارجي . ولكن « ليني » وضعت قنبلة في السيارة التي استقلها الرجلان ، وقد لقيا فيها حتفهما . وان سارتر ليسمعنا ، بواسطة مسجلة ، في المشهد الاخير ، وحيثما يحلو له ، خطابات بطلنا الرؤيوي ، النازية . وان قصد محاكمة الطبقة الحاكمة الالمانية (وهي الطبقة القائمة

أبدا ، لا طبقة المغامرين) ليكتنف بالاحكام ، ولكنه لا يغوص في ما هو أبعد من السطح ، ولا يخشى شراك الامور غير المعقولة . وفي الواقع ، فان « سارتر » يقصر عمله على بناء دوامة .

تبدو محاولات « سارتر » المسرحية متفاوتة ، من حيث الاستغلال المسرحي للموضوعات ، ومن حيث تحليل الواقع . وان اختيار الاوساط المدروسة ، واختيار المواد وحتى لونها ، كل ذلك انتقائي . ولكنها لا تفتقر الى الامكانيات . وان حيوية اكيدة لتسري فيها وتحييها .

تحدد « **كاليغولا** » (عام ١٩٤٤) لـ « ألبير كامو » (**Albert Camus**) (١٩١٣ ـ ١٩٦٠) الحرية على انها الغاية الوحيدة الممكنة للحياة ، وهي غاية لا تتحقق الا على حساب الآخرين . ولكن الآخرين لا يمكنهم أن يسلموا بذلك ، وبالغا ما بلغت قوة « كاليغولا » وجرأته ، فان محاولته تتبدى لا معقولة ، وتصبح هزيمته محتومة . وفي كل خطوة ، تلقى الحرية حدوداً ، تضيق دوما . فلا يتبقى لـ « كاليغولا » سوى التوجه نحو الكمين الذي ينصبه له المتآمرون ، وقبول الموت .

ان اخلاقية « **سوء تفاهم** » (عام ١٩٤٣) واضحة : ففي أصل المصير البشري ، يقوم سوء تفاهم . هو سوء تفاهم بين الوجود والانسان ، وبين الانسان والانسان . فان « جان » مذنب ـ ان لم يكن غير متعمد ، فعلى كل حال غير واعٍ ـ بسوء التفاهم الذي سيسبب هلاكه . فان حججه الفكرية ، وشكوكه وخوفه من الواقع ، ستقوده الى اجهاض تمرد «مارتا» وامها على وطنهما ، في سبيل عالم متخلف . وستفضي تذبذباته وتخطيطه ـ ونعني به وسيلة ملتوية من أجل اصابة محققة للهدف ـ الى « اللا » النهائية . وكل ذلك ، هو ، في آن واحد ، الواقع الوجودي والواقع التاريخي ، واقع الابد وواقع الحاضر . أو لم يستخدم رجال عصرنا العقل ، كي ينقذوا انفسهم ويتحرروا ؟ فالاغتيال وحده يتيح التحرر ، لانه التعبير الملموس عن التمرد على الوجود . وفي عصرنا ، مورس الاغتيال عمليا ، كمصدر خلاص وانعتاق من اشكال الكبت . هل تراه يتعارض

مع الطبيعة البشرية ؟ ربما . ولكنه بالتاكيد العامل الرئيسي للتاريخ . انه أهون الشرين للتغلب على أسوئهما . وان « ماوتا » لتمتلك هـذه الشجاعة ، في حين ان « جان » خشي الصدق ، وخشي اذن ان يقدم الدليـل على مودة . تلك هي ماساة العصر : ان ما يقوم فيـه بالدور الرئيسي ، انما هو لا وعي البورجوازية الصغيرة ، وهي طبقة بدت لفترة طويلة وكأنها تستطيع تقرير مستقبل أوربا التاريخي . « ماوتا » : هي التمرد . الام : هي الخضوع المتواطىء مع التمرد . « جان » : التقليد الاجتماعي ، العائق الاخلاقي ، الرقابة . والخادم : إله ضمير مضطرب . وللغة دوما معنى مزدوج : بسبب الكذب ، وبسبب التهرب . انهم لا يعرفون ، أو لا يريدون التعبير عما يشعرون به : ذلك هو مرض العصر . وما يخص الانسان والبشر والتاريخ ، يبدو وكأنه غير معقول في أساسه : لا معقول هو الوطن الذي قدر للمرء ان يعيش فيه . لا معقول هو استحالة استقامة فورية ، بسيطة . وباطل هو التمرد على اللامعقول .

وقد اتبع « كامو » هذا التصور البالغ الصرامة ، بمحاولتين اقترح فيهما مخارج جديدة للمأزق ، ومذهبا ايجابيا .

فان ((**حالة الحصار**)) (عام ١٩٤٨) تستعيد ، ضمن هذا المنظور ، موضوع « روايته ــ البرنامج » المجازية ، « الطاعون » ، ويواصل بحثه عن ديانة علمانية . وقد هيأ « كامو » هذه المسرحية ، دون أن يبخـل بالوسائل ــ من أجواق ، وايمائية ، ومسرح على المسرح ، واصوات ، ورموز ، واضاءات خفية ــ على « جان ــ لويس بارو » ، الذي أخرجها حسب تعليماته المحددة . وقدم « كامو » من وحيه ، اللغة الدراميـة الرنانة ، التي تود أن تضاهي شعر « راسين » ، والتي تمت بالاحرى الى بعض الجمالية . ويقدم ايضا المجـاز والرمز المكشوف (فالطاعون ، يجسده حاكم مستبد ، هو الاستبداد الذي ينقض على الشعب) ، والفعل الذي لا يعدو فيه النزاع الدرامي ان يكون نزاع افكار ، والذي لا يملك فيه الشخوص سوى بُعد ايديولوجي . فالطاعون ، الذي انبات به كواكب وخوارق أخرى ، ينقض على سكان « كاديكس » البائسين، الذين يعيشون

تحت السيطرة الرخوة لحاكم كسول . ويحرض الشاب « ديغو » ، الضحايا على التمرد ، وينجح ، شيئا فشيئا ، في استمالتهم اليه . حتى هزيمته . ولكن الامل لا ينطفىء . فهنالك النقيض الغريب ل « ديغو » ، ويدعى « نادا » (أي « لا شيء ») ، ويتصرف كعدمي ساخر . فان طرح « كامو » الذي كان في محاولاته ، يتبدى ، في حده الادنى ، كرمز ، يجد تعبيره هنا ، وهو لا يتخلى عن البلاغة الا ليسقط في التعليمية .

و « **العادلون** » (عام ١٩٤٩) هم الاشتراكيون الثوريون الروس في أواخر القرن الماضي . والمسرحية تبدي شكوكا أخلاقية حول طهارة المقاصد الثورية . أيعطى امر الاغتيال أم لا ؟ ان كان لا بد للحب أن يحكم الارض ، فكيف يمكن تحقيقه بزرع البغض ؟ يجب أن تحقق سيادة العدالة . ولكن ذلك لا يتم الا بالعنف . فهل تلغي العدالة ، اذن ، الحب ؟ هذه المقولات وهذا النقيض ، يجسدها الشخوص ، تميز فترة تاريخية ما ، تقع بين آخر مراحل الستالينية ، والماكارثية .

برهن هذان العملان على افتقارهما الى الحيوية المسرحية . وهما يشهدان على نضوب تدريجي في المخيلة والحياة الداخلية ، لدى كاتب سينصرف ، منذ ذلك الحين ، بصورة رئيسية ، الى اعمال الاخراج والاعداد المسرحي .

ويسبر « جان جينيه » (**Jean Genet**) (ولد عام ١٩٠٩) الوجود ، اذ يستخرج بناه في ضوء الواقع (في حين تستمر لديه ذكرى الرواية الميتافيزيقية على طريقة « دوستويفسكي ») . ويضع في المرتبة الاولى مطلب الوضوح ، الذي يغذيه بسلسلة استثنائية من التجارب المعاشة . ويحاول « جينيه » ان يضفي على التعبير المسرحي ، مظهرا صلوم الشكل ، مشحونا بدلالات سيكولوجية ، وبتحليل مستبطن للغة المحكية . وانه يدفع تحقيقه حول بعض الشخصيات ــ الحدية للاطار الاجتماعي ، الى درجة توتر كلشف ، بوسائل تحررت ، لاول مرة ، من اشكال الكبت ، التي يعاني منها مسرحنا اليوم . ويبدو التمييز لدى « جينيه » ، رمزيا

في نهاية المسرحية ، وليس في سيرها . وان لازمات الشخوص لتصنع بالتدريج « تنميطا » ، حتى تشكل « قناعا اجتماعيا » . وهو « تنميط » يحتل مكانا رحبا في أدب هذا القرن المسرحي ، ويتبدى ههنا وثيق الصلة بتجارب مباشرة ، تحد ، الى ذلك ، تطويراته وآفاقه .

في « **الخادمات** » (عام ١٩٤٥) ، حوار مضغوط وفعل كابوسي (يعيد الى الذاكرة « **الباب الموصد** » لـ « سارتر ») يحددان التطلع الوحيد الذي يعتلج في نفس خادمتين : محاكاة أسيادهما ، وارتداء ملابسهم ، والقيام بأدوارهم على نحو مَرضي . فان الطبقات تسعى لان تتزيى بزي الطبقة التي تفوقها . والنفس ، اذ تتخلى عن شخصيتها ، تنزع حتما الى تقمص شخصية جديدة . وان ذلك ، كما قال « جينيه » ، لا يستتبع نتيجة سوسيولوجية محددة ، اذ ان التحويل يتم في دائرة يكون فيها الروح نفسه هو الذي يجري التحول .

تقدم « **مراقبة مشددة** » (عـام ١٩٤٧) مجموعـة من السجناء ، بأهوائهم ومقتضياتهم ، في مناخ لواطي . انها ، بين مؤلفات « جينيه » ، الدراما التي تقارب أكثر من سواها ، عالم رواياته وتجاربه الشخصية . ولكن ، ان كان بوسع المنطلق ان يبدو واقعيا ، فان تناوب الرمز والواقع الفظ ، او بعبارة أدق ، الرؤية الموضوعية التي تبلغ الرمز ، تتكشف شيئا فشيئا ، في عبارات ذات غنائية تتخطى المادة ، وتشيد بالآلام ، وقد صورت على انها خضوع للمحتوم ، وللقدر . وكما هي الحال دائما لدى « جينيه » ، فان السجناء الثلاثة في « **مراقبة مشددة** » ، يعيشون في دائرة أسطورة تسمهم ببصمتها : أسطورة المحكوم الذي لا تحصى جرائمه، والذي لا تكتشف ضحاياه ، هو مستبد نبذه المجتمع ، ولم يهزم لهذا السبب ، لكنه ، على العكس من ذلك ، يظل في تمرد مكشوف ومعلن . فان « ذا العينين الخضراوين » اغتصب امرأة وقتلها . وسيقطع رأسه بالمقصلة بعد شهرين . ويخامر رفيقي زنزانته حياله انجذاب مَرضي ، ولكنهما ، في الوقت نفسه ، يخيل اليهما انهما خارج السجن ، برفقة الارملة التي سيخلفها ، والتي يشتهيان مضاجعتها ، بعد انقضاء مـدة

عقوبتهما . وتبلغ الغيرة بينهما درجة مَرضية ـ وكنا ، في بدء الفصل ، رأينا عراكهما ورأينا « ذا العينين الخضراوين » يفصل بينهما ـ حتى ان اقواهما ، وهو « لوفران » ، يخنق « موريس » الشاب . وان الذي قاده الى هذا الفعل ، ليس البغض بقدر ما هي شهوة مضاهاة اعمال كبار المجرمين ، على نحو ما ، الذين كان قد غطى صدره بوشم رمزي لهم . وليست المقاطع المفتعلة بقليلة . ولكن المناخ والدلالة والحوار والقلق ، تهيمن وتفصّل قطعة حياة ، بقصد تحديد ابعادها .

يمكن اعتبار ((الشرفة)) اكثر المسرحيات فضائحية ، في فترة ما بعد الحرب . ولقد اثارت ، حتى في باريس ، حيث لم يكن ثمة رقابة ، على الرغم من « الديغولية » ، ارتباكات خطيرة ، وارتأى بعضهم ، في سبيل تخطيها ، تحديد عدد عروضها بخمسين . وفي لندن والمانيا الغربية ، قدمت العروض في نطاق خاص . فان الفصل الاول يجري داخل « مبغى » في حين يجتاح المدينة تمرد . ويستسلم زبائن « النزل » للوهم ، دون الاكتراث بالاحداث . وهذا يعني ، بالنسبة الى الذين افسدهم السن والطبع ، أن يتنكروا وفق مثالهم الاعلى : هذا في أسقف ، وذاك في قاض ، وآخر في جنرال . وتكمل البنات ، وأحد المساعدين ، هذه التنكرات ، بأفعال ملائمة : فالاسقف يخضعهن للاعتراف ، والقاضي يجلدهن ، والجنرال يقتادهن الى النصر . وان هذه الاوهام لترضي رغبات هؤلاء السادة : فهي تشكل ، بالنسبة اليهم نوعا من التملك ، ما لم تمهد للتملك بحصر المعنى . فصاحبة النزل وثيقة الصلة بمدير الشرطة ، لاسباب مصلحية وعاطفية ، وان كانت تجد متعتها مع محظية . ويحقق التمرد نجاحا تاما . فأفراد الاسرة المالكة والمسؤولون ، يقتلون أو يهربون . ويظهر مدير الشرطة ، في سعيه الى تهدئة السكان ، على شرفة المبغى ، مع مديرته ، وقد تنكرت في زي ملكة واعتبرت كذلك ، ومع الاسقف والقاضي والجنرال ، في تنكراتهم وقد أصبحت الواقع . وتتمرد مومس شابة تدعى « شانتال » ، وتفضحهم . ويخطفها من النزل أحد العمال ، وتصبح بطلة التمرد . وتصاب بمقتل ، اثناء الاستعراض المضحك . وينسحب مدير الشرطة الى صالة المبغى ، مع البدائل ، ممثلي السلطة .

ويشكو من انه لم يصبح موضوع اسطورة ، كما هي حال الاساقفة والقضاة او الجنرالات . ويخطط للتنكر في « قضيب » ضخم ، كي يفرض شخصه وخرافته . ولكنه لا يحتاج الى ذلك . اذ تدخل « كلومن » على حين غرة ، وتحدثهم عن آخر زبائنها ، وهو يرغب في التنكر في مدير الشرطة والتصرف بموجب ذلك . وكان وجه « كلومن » داميا . فان زبونها هو العامل الشاب الذي كان يحب « شانتال » . فقد يئس بسبب مصرعها ، فخصى نفسه في ختام هذه التسلية المشؤومة ، وألقى بأعضائه في وجه « كلومن » . ويطالب مدير الشرطة ، في ذروة كبريائه ، بأن يُعبد كإله .

لم يضع « جينيه » اي كابح امام عنف فنه . فان السخرية والمجاز يضربان عمدا ما يعتبر ، عادة ، محرما . ففي « الشرفة » تعود موضوعات مسرحه المهيمنة : تمرد المحرومين ، الذي يترجم الى فعل انتحال شخصية اخرى ، هي شخصية من يسحقك ويلاحقك . والكل ، لدى « جينيه » ، يحاول ان يمثل شخصه ، هذا الوهم الذي يود ان يتوحد معه . وتقترح مشاهد المبغى تفسيرا واضحا ، مرتبطا بالغريزة الجنسية ، لهذه الحاجة الى تمثيل دور ما ، التي تتجلى في الحياة اليومية . واذ يستجيب المرء لضرورة الظهور بمظهر « آخر » ، ينتهي الى تعرية النقائص والمساوىء والشرور الكامنة وراء كل تطلع . وان التمرد الذي يشد المسرحية وابطاله ومساره ، كل ذلك يظل في المرتبة الثانية : كل ذلك هو محرك العمل ، ولا وجود له الا بموجبه . وتبعا للتمرد ، تتحول السلطات المزعومة الى أصيلة ، ويصبح مدير الشرطة بطلا تاريخيا وتجسيد السلطة، التي يصورها الرمز القضيبي . ويدع « جينيه » حواره الواقعي يختصر الى حدود طعنات ذات غنائية ساخرة . وان كلا من شخوصه يشكل مجازا ، ولكنه مجاز مشحون بمضامين شهوانيــة ، وعرضة لعواصف الحياة اليومية .

يرتكز تصور « جان جينيه » الدرامي على ركنين : حالة الانتقاص التي تجد فيها نفسها فئة معينة ، طبقة او عرق ، والحاجة الناجمة عن ذلك ، بالنسبة اليها ، الى محاكاة الفئة العليا ، بصورة متفلوتة السخرية،

والى التشبه بها كالقرد ، ان جاز التعبير . وتنطوي هذه المحاكاة على نتيجة محتومة وهي ان الموضوع المحاكى يهبط من موقعه المتفوق ، بسبب ان التمثيل (الايحاء) يجرّه في الوحل ، في حين انه ينجري فحصا ومحاكمة . وهذا معروف جيدا منذ ايمائيي عصر الامبراطور «افسطوس» في روما .

ما من عمل من اعمال « جينيه » يتخلى عن هذا المخطط ، الذي يتجاوب ، على كل حال ، مع رؤيته الخاصة للوجود . فقد كتب « **الزنوج** » (عام ١٩٥٨) ، بناء على طلب فرقة من الممثلين السود الناطقين بالفرنسية ، تدعى « الكريو » (**Les Griots**) . والمسرحية تستعيد بالضبط هذه البنية ، ولكنها تطبّقها على عالم غريب عن المؤلف ، يتخذ طابعا رمزيا خالصا . وحتى ذلك الحين ، كان فن « جينيه » على نحو دائم ، وثيق الصلة بتجربته المعاشة . وهذه المرة ، تنعتق مخيلته . ولذا يلمح فيها شيء من التصنع والتعمد ، يرتبط بالموضوع الظرفي الذي الهم المسرحية (كما كان قد حدث ، على صعيد مغاير كليا ، بالنسبة الى « **العاهرة المحترمة** » لـ « سارتر ») . ويجب ان تؤخذ كلمة « زنجي » بالمعنى الذي تضفيه على هذه العبارة ، الدونية المقررة في ميدان الوجود اليومي ، واذن دون علاقة مباشرة بلون البشرة . فان الذي يستأثر باهتمام « جينيه » ، أكثر من الواقع السيكولوجي الراهن لعالم الزنوج (ولنذكر مثالا مشهورا على ذلك ، الواقع الذي تعكسه أوبرا « **بورجي وبس** ») ، انما هو اقامة الدليل على ان الاصاغر هم في الحقيقة المتفوقون ، وانه يحق للاصاغر الانتقام ، وقد تبرّروا بما تحمّلوا من آلام ، وبيغض مشروع . والى ذلك ، فان « جينيه » عقد اطروحته بلجوئه ، على طريقة « بيرانديلو » ، الى « المسرح على المسرح » ، وهو لجوء يبدو خارجيا ، بنسبة ما هو خارجي لدى « بيرانديلو » نفسه ، ويؤطّر عملا سريعا ، ولكنه شديد الايحاء : القتل المتعمد لطفلة بيضاء . ولا تتألق اللعبة المسرحية بالابتكار ، على الرغم من بعض البراعات : من أقنعة ورقصات وايمائيات . وما هو على العكس ، متألق وحاد ، انما هو السخرية . والاسلوب ، كما هو دائما ، ذو سكب بارع ، حتى عندما

يسترسل في الغنائية . فليس من وجود للشخوص ، في نتيجة المطاف ، الا كاشباح ، تتاكلها ابخرة الكلمة : ولكن الشتيمة تتسم احيانا بالطهر والفخامة .

ان اخر مسرحية لـ « جان جينيه » ، وهي « الحواجز » (وقد نشرت عام ١٩٦٠ ، ومثلت عام ١٩٦٤ ، في « مسرح فرنسا » ، في اخراج من « روجيه بلان ») تعالج للمرة الاولى في أعمال « جينيه » ، موضوعا راهنا: النزاع ، الـذي اصبح ثورة ، بين الجزائريين والفرنسيين (سلطات ، وجيشا ومستوطنين) .ولقد سبق لنا ان شاهدنا تطورا اول لـ « جينيه » : منذ موضوعاته الاولى ، التي تعكس سيكولوجيا تجربة شخصية ، وحتى بنـى تقود الى نظرة رؤيوية للبشرية ، وان داخـل حلقة ضيقة . وفي « الحواجز » ، يصبح الموضوع محددا . فان « جينيه » يتسلح بمقاصد كثيرة ونبيلة ، يسكبها ، كالعادة ، في لغة غنائية كثيفة تفوق بعنفها ما الف عنه ، أقله فوق المنصة (فان صفحات الرواية لم تعد تعرف اليوم هذه الحدود ، التي يبدو أن التمثيل ، بحضوره الجسدي ، يقيمها لدى المشاهدين ، الذين يخامرهم الخجل مما يدور على المنصة) . وتنتظـم البنية الدرامية في اتجاه مجاز . وان الذي يهيمن ، في نهاية الامر ، هو الموضوعات الخارجية ، هو مزيج من تاثيرات ثقافية ، وحتى من اساليب موروثة ، وليس طبيعة المؤلف العميقة ، وطريقته الشخصية في اعـادة بنائها . وهنا نرى انتشار وساوس الضمير التي تميز المثقف الناجح ، الراغب في ابتداع عمل جيد، في سياق مجتمع يؤثره اليوم بمحبته،وتمارس العدوانية في نظره وظيفة لعبة مثيرة . ثمة اذن حيلة ، غير مقصودة ولكن معلنة ، تقوم في اساس البناء الخيالي . وهنا وهناك ، تواصل تالقهـا الطباع المرسومة بنضارة ، خصوصا بين الشخوص الجزائريين المحببين ، في حين ان الفرنسيين ملامح ذات ذوق تعبيري . وتتناوب المشاهد القوية مسرحيا مع التعارضات العنيفة . وتسعى اللغة لان تزداد نمطية وشعبية . ومع ذلك ، فالمجموع ذو مظهر غامض ومتشابك : فان مقاصد التاليف والتوجيه بالغة الثقل . ولقد اراد المؤلف ان يتخذ هيأة خالق .

في الكتاب الذي يضم مسرحياته ، نشر « جان جينيه » الرسائل المتبادلة بينه وبين « روجيه بلان » مخرج أعماله الرئيسي ، بالاضافة الى تحذيرات وخواطر ، ونصين حول طبيعة المسرح ، يتسمان في آن واحد بطابع خيالي ومجازي . فان مسرح « جينيه » بات يمتلك طابع الاكتمال: انه لوحة ، تسودها المخيلة الخلاقة في انسجام . وهو يعيد رمزيا رسم عصرنا . ويرتبط بمصير هذا العصر ، باشكاله ، وبقدراته على صعيد الضمير . لكأني بـ « جينيه » حقق نضج احدى اكثر الشهادات مباشرة وبلاغة ، حول مأساة الضمير المعاصر : « **تمجيد الصورة والانعكاس** » .

<●>

القسم الثالث

اقليمية وعالمية في ايطاليا

الفصل الأول

الممثل الكبير

من الكوميديا الارتجالية الى السينما :

يمكن تاريخ العرض المسرحي في إيطاليا ان ينقسم الى مرحلتين : الاولى تذهب من نشأة الكوميديا الارتجالية الى افولها ، والثانية تتميز بالشخصية المهيمنة للممثل الكبير ، الذي ينتقل الى المقدمة . وبالطبع ، كان للكوميديا الارتجالية ممثلوها الكبار . بل كانوا مبرر وجودها . ومن الممكن ان يولد ايضا ممثلون كبار ، الان وقد خلفت هذه المرحلة الثانية من المسرح الايطالي وراءها ذكريات ليس الا . ولكن ما يرجى انه لن يتكرر ابدا ، هو حياة مسرحية تجتذب فيها الشخصية الفردية ، و « درامتها » وخصائصها ، الى مثل هذا الحد ، انتباه المشاهدين . وتجب الملاحظة ايضا بأن الممثل كان ، حتى « ميلودراما » « ميتاستاسيو » (Metastasio)(1) وتراجيديا « الفيري » (Alfieri)(2) « هزلياً » خصوصا (وفي الواقع ، كانت تطلق على الممثل ، في الايطالية ، كلمة « هزلي » (Comico) وحسب) . وكان الهواة هم الذين يقدمون العروض الدينية ، وكوميديات القرن السادس عشر المتعلمة ، وكذلك التراجيديات القديمة ، التي ، اذ تحولت ، فيما بعد ، الى درامات غنائية ، اقتضت عندها مغنيين . والم يكن المسرح المكتوب بالمسرح الشعبي ، والى ذلك ، كان الجمهور القادر على تتبعه ، مايزال من قلة العدد بحيث كان يتعذر تشكيل فرق

---

(1) شاعر ومسرحي ايطالي (١٦٩٨ — ١٧٨٢) . (المترجم)

(2) كاتب مسرحي ايطالي (١٧٤٩ — ١٨٠٣) . (المترجم)

لا عليها ، الا ان تنتقل بين البلاطات . لاسيما وان البلاطات كانت ، منذ البداية ، حوالي منتصف القرن السادس عشر ـ كما نلحظه في محاورات « مسيمو ترويانو » (Massimo Troiano) ـ ترحب بعرض الارتجاليين الشعبي .

ان التطوير المستمر للطبقة الوسطى في ايطاليا ، خلال القرن الثامن عشر ، يشكل جمهورا اوسع من الجمهور الارستقراطي بالامس ، ومؤهلا اكثر من الجمهور الشعبي ، للاخذ بنتاجات الثقافة . وهو يرغب في ادب درامي من شأنه ان يعبر عن تطلعاته ونظراته الاديولوجية الجديدة : « كولدوني » (Goldoni)و « كوتزي » (Gozzi) ، و « ميتاستا سيو » و « الفييري » . وقد كان الشعب ، في السابق ، هو الذي يفرض نوعا من العرض على سائر الطبقات . فبات الامر هذه المرة ، يعود الطبقة الجديدة ، مالكة المبادرة التاريخية . فان « الممثل الكبير » يؤدي اذن التراجيديا خصوصا ، اشارة الى الانقطاع والاستقلالية بالنسبة الى الفترة الغابرة ، القائمة على السخرية الشعبية والريبية الارستقراطية . وسينتقل من « ميتاستا سيو » و « الفييري » الى « بيليكو » (Pellico) و « نيكوليني » (Niccolini) ، وسيكتشف « شكسبير » ، واخيرا « جياكوزو » (Giacoso) و « فركا » (Verga) و « دانونتزيو » (D' Annunzio) و « بيرانديللو » (Pirandello). اما الطبقات الشعبية ، فستعي ذاتها على نحو مختلف : ستحب ان تعكس ذاتها في اللغة العامية ، وسيكون هناك ممثلون كبار في اللغة العامية أو قريبة من العامية يهيمن لديهم اما الفروة الهزلية (مثلا لدى « دينو كالي » (Dino Galli) ، واما حس التراجيديا الشعبية) كما لدى « جيوفاني كراسو » (Giovanni Grasso) .

ويتصل المسرح العامي بالمنوعات : فان ممثلين عاميين (مثلا « فيفياني » (Viviani) و « بيتروليني » (Petrolini)) ، ينتقلون غالبا من المنوعات

الى المسرح المكتوب ، ويسعون الى اضفاء الرحابة علـى « ابداعاتهم » الكاريكاتورية (والكن غالبا ما يكون الشكل الاصلي اكثر توفيقا) . ولسوف تنشأ من المنوعات والمسرح العامي أولى اعمال السينما الايطالية الصامتة: وهكذا ، فان فلم ((**الضائعون في الظلمات**)) ، الذي حققه المؤلف المسرحي الصقلي « نينو مارتوليو » (Nino Martolio) قـد مثلـه « جيوفاني كراسو » . واستخدم « فريكولي » (Fregoli) الاسقاط السينمائي كفاصل ، كي يفسر تحولاته المتعددة . وانها لكثيرة ، وكلها في ما نعتقد ، مفقودة ، الافلام التي مثلها « ادواردو سكاربيتا » Eduardo Scarpetta) والتي تدور في وسط نابولي . وندين لكل من « فيفياني » و « بترولينى» و « موسكو » (Musco) ببعض افلام الفترة الاولى ، الناطقة ، التـي يمكننا اليوم ان نراها باستمتاع ، لانها ، جيدة كانت ام سيئة ، تكشف بعض أسرار هؤلاء الممثلين ، وهي أسرار كان يعتقد بانها ضاعت الى الابد (وانه لامر طريف ، مع ذلك ، ان نرى كيف ان « نيرون » لـ « بترولينى»، وهو فاشي متحمس بقدر ماهو بريء ، يكتسي ، في نظرنا ، قوة ساخرة واضحة ، وان كانت غير مقصودة) . وفي منتهى هذا التقليد الطويل ، الذي بدأ عندما نزلت فرقة « التزاني » (Zanni) من اودية « برغاما » ، سنلتقي نظر « ديه سيكا » (De Sica) السينمائي ، البالغ الانتبـاه الى منعطفات الواقع ، كما كان نظر الاقنعة ، وسنلتقي ايضا التجسيدات المتميزة والعدوانية الهزل ، التي حققها « توتو » (Toto) أو « البرتو سوردي » (Alberto Sordi) . .

ان هذا الوجه من العرض الايطالي ، الوضيع في اصوله ، والفوضوي في تطويراته ، والموفق في انجازاته وامتداداته ، نراه ينشأ مع البهلوانيين ، في الساحات ، ويلوح منذ البدء بلواء الجوع : جوع ابن البحر المتوسط، جوع وقح ، بل ضاحك ، يريد بأي ثمن ان يهرب من المأساة . ونـراه يترافق مع نزعة الى التنقل ، غريزية ، لا تقاوم ، هي تعطش الى الحرية، وريبة حيال كل رابط . ولدى هذا النمط من الممثل ، فان العمل ، وهو مبرر وجوده ، يتغلب على الالام والاهواء . فهم كسالى ، نهـم فجـأة مندفعون ، بخلاء حيال الآخرين ، حتى حيال رفاقهم ، ولكنهم أسخياء

حيال انفسهم او محيطهم ، بدافع هوس العظمة ليس الا . جهلاء حتى اللامعقول ، وادعياء بغباء . متملقون للاقوياء ، ولكنهم قادرون احيانا على التمرد المفاجىء . خرافيون ، لا يطالهم اي علم . عاطفيون ، ولكن دوما بصورة مؤقتة . سخفاء عندما يظنون انهم يتكلمون بجدية ، وعميقون عندما يراقبون انفسهم . ماكرون ، منفتحون بافراط ، صبيانيون ، ومع ذلك مجبولون بحكمة قديمة ، عبيد لجمهورهم ، كي يتسنى لهم ان يستعبدوه . حيويون ، صاخبون ، منتظمون في عدم الانتظام ، باترون، ساخرون ، عنيدون ، مندفعون : هؤلاء هم « الممثلون » ، الذي يشكلون دون ادنى شك أحد عناصر الحضارة الايطالية . وفي هذه الظروف ، يستطيع الممثل ان يعبر مباشرة ، بقواه الخاصة وحدها ، وفي استقلالية روحية كاملة ، عن وضع تاريخي وسيكولوجي معقد . فان اقنعة الكوميديا الارتجالية ، وفناني المنوعات والسيرك ، ورجل الشارع الذي يحوله جهاز السينما الى ممثل : كلها مظهر واحد لا يتبدل ، وابدي ، لتصور عن الحياة وعن امكاناتها غير المحدودة ، كما تشكلت في تصالب العديد من الحضارات والشعوب والظروف التاريخية القاسية . ونشات فلسفة شعبية ، واخلاقية ، تكونتا داخل تجارب الضمير الانسانية . واننا لنجد عناصر هذه الحكمة الشعبية في التقاليد التي تكشفها : ويصبح الممثلون الناطقين بلسانها ، وتجسيداتها وعرافيها .

ولكن للعرض الايطالي وجها آخر ، يتمتع بنفس القدر من الشرعية ، ويستحق ان يمثل تطور بلد ، بعبودياته وعظمته . انه وجه اللغة القومية، تلك المحاولة المتكورة ، منذ « دانتي » ، (Dante) عبر القرون ، في سبيل تحقيق الوحدة القومية ، والاستقلال والحرية ، وستكون البورجوازية المستنيرة هي جمهور مثل هذه العروض . وسيتقدم بالنصوص مؤلفو الادب القومي ، الذين سيحاولون ، في كل مرة ، التعبير عن هذه التطلعات المعقدة والابدية . وسيفد الممثلون عموما من الطبقات الاجتماعية ، التي تنادي اكثر من سواها بتجدد وطني واخلاقي : انها أسر من ممثلين ادركوا كرامة مهنتهم ودورهم ، وعناصر من البورجوازية المتوسطة ، يرغبون في الدراسة ، ويتطلعون الى منح حياتهم هدفا سليما ، والى الاضطلاع

بمهام عامة ، ويجدون في هذه الرسالة ، الوسيلة لإكمال التزامهم ، وانه ليخامرهم الشعور – من « مودينا » (Modena) الى « لادوز» (La Duse) ومن « سالفيني » (Salvini) الى « تزاكوني » (Zacconi) ، بانهم يسهمون في تشييد مجتمع – فلديهم روح لمة (ولقد تأثروا ايضا ، في هذا المعنى ، ب « شكسبير » و « ابسن » ، اللذين منحا فكرهم وتصوراتهم ، رحابة وحرية) .

وقد كانت جيوش « نابليون » حملت ، مع شجرة الحرية ، الفكرة بان المسرح ، أقله في بعض اشكاله ، شأن من شؤون الدولة ، كما كانت « الكوميديا الفرنسية » (La Comédie Francaise) في باريس . ونرى « اوجين ديه بوهارنيه »(١) (Eugène de Beauharnais) يستدعي رئيس فرقة يدعى «سالفاتوريه فابريكيزي»(Salvatore Fabrichesi) ويمكنه ، بفضل مساعدة سخية ، من تشكيل فرقة تابعة للدولة ، من شأنها ان تضم افضل عناصر المسرح الايطالي ، دون الاكتراث بالنفقات (ويعود لهذه الفرقة ، فيما يعود لها ، أول عرض ، لمسرحية « هوغو فوسكولو » (Ugo Foscolo) ، « آجاكس » ، الذي اثار احتجاجا واسعا ، وكان « بوهارنيه » قد اذن به في رحابة صدر ، على الرغم من روح الشغب لدى « فوسكولو » ، الذي أرسله على كل حال ، الى المنفى ، فيما بعد) . وعندما انهارت امبراطورية « نابليون » ، حلت الفرقة نفسها ، ولكن الديماغوجية السياسية حالت دون التخلي عن المبادرة . واستدعى « آل بوربون » فرقة « فابريكيزي » من مسرح « فيورنتيني» في نابولي ، وموّلوها . ولقد أمر الملك « فكتور عمانوئيل الاول » (Victor - Emmanuel I) لا بدافع الحماس ، ولكن بناء على نصح مستشاريه السياسيين ، باحداث « الفرقة الملكية الساردية »

---

(١) هو ابن الجنرال « اسكندر ديه بوهارنيه » و « جوزيفين » ، التي اصبحت ، فيما بعد ، زوجة الامبراطور نابليون الاول . وقد شغل منصب نائب ملك ايطاليا من عام ١٨٠٥ الى ١٨١٤ .

(Compagnia Reale Sarda) التي استمرت حتى عام ١٨٥٤ ، عندما قرر البرلمان الايطالي الغاء المعونات لها ، لصالح اعمال اخرى ، اشد الحاحا . حتى ان امارتي « بارما » (Parma) و « مودينا » (Modena) ارادتا فرقة خاصة لكل منهما . وكلا الفرقتين ، مع ذلك ، لم تعمر طويلا.

سيكولوجيا الممثل وفنه :

ما هي شخصية « الممثل الكبير » الايطالي ، السيكولوجية والفنية ؟ ليس من السهل اعادة تكوينها في المخيلة : فالامر المطلق ، كما يسعنا ان نسميه ، الذي يسيطر على فن هؤلاء الممثلين ، هو بلوغ درجة من الطبعية في الاداء ، بحيث يعتبر هـذا الاداء حدثا واقعيا ، وينسى بسببه كـل تقليد . فيسير العرض كما في الحياة ، بردود الافعال عينها ، وبالاشارات عينها ، وبالتأثيرات عينها : وما يجب ، على كل حال ، ان يظل مصطنعا ، يختفي باي ثمن ـ ولسوف يظل ذلك صحيحا ، عندما سيصبح العرض سينمائيا (فالمشاهد تتوالى ، كما لو ان عينا فضولية انتزعتها من مجرى وقائع حقيقية) . وستعقب فترة مسرحية : هي فترة كبار المخرجين الاوربيين في عصرنا ، لم تعد التقاليد تختفي فيها ، ولكنها تصبح ، على العكس من ذلك، موضوع العرض الرئيسي ، وبنيته المعلنة ، كما في المسارح الشرقية . وكان الممثل الايطالي ، في القرن التاسع عشر ، يجـد نفسه الوريث المباشر « للاردية القديمة » ، ولمسرح ماسلوي لم يكن ليسمح فيه بعد بارتداء اللباس الحديث ، وكانت الدراما تتلاءم فيه اما مع استذكارات اسطورية ، واما مع الحدث التاريخي . وبدءا من « كوستافو موذينا » ، اي قبل التخلي عن « الفييري » و « نيكوليني » و « بيليكو » ، من اجل « دوماس الابن » وورثته الايطاليين ، حدد الممثل لنفسه مادة للدراسة موضوعية ، هي سيكولوجيا الشخصية ووجودها مـن حيث اعتباره حقيقيا ، وليس بوصفه النتيجة الشعرية للاشعار . وفي الواقع ، فان والد « كوستافو مودينا » ، الذي كان هو ايضا ممثلا ، ومن اجل الممثلين ، غضب اذ شاهد ابنه يمثل دور « داغيد » في مسرحية « الفييري » ، « شاول » ، بطريقة بدت له مهملة وسطحية ، لانها بسيطة وواقعية . فبعد

ان كان الممثل الماساوي آنذاك يتسم بالبراعة ، اصبح ، مع « كوستانو مودينا » ، مراقبا للبيئة المجاورة وموضحا لها . وبدأت معه سلسلة من التقنيات الجديدة : من دراسة للدور ، بصورة مطولة ومنتظمة ، وغالبا في نزاع مع المقتضيات العملية لاستعداد متسرع .. وواقع القدوم الى مقصورته ، قبل العرض بفترة طويلة ، كي يتقمص الشخصية شيئا فشيئا .. وفكرة اخضاع روحه الخاص ، وقد بدا ذلك ثوريا آنذاك ، لاحداث تحوّل داخلي لروحه الخاص ، كي يصبح روح الشخص . فان البحث الواقعي بدأ مع « مودينا » ، خصوصا في اتجاه المضمون الاخلاقي والوطني ، كي يفضي الى تطرف « ارميته تزاكوني » (Ermete Zacconi) والى التجريبية العلمية ، والى الفحص الفيزيولوجي .

في حين كانت الحركات الاشراقية والرومانسية ، تكتشف ما كان يتمتع به الفن المسرحي من قدرة على الهاب الاهواء البشرية ، وترجو ان تضع هذه القوة في خدمة الانسان ، كان نشاط كبار الممثلين الماساويين آخذا في الانتشار : « كاريك » (Garrick) و « تالما » (Talma) و « ايفلاند » (Iffland) و « كاينز » (Kainz) و « راشيل » (Rachel) و « مودينا » ، و « روسي » (Rossi) و « سالفيني » . ونجحوا ، طوال سنوات مديدة ، في تجسيد عصر ، في ابرز ملامحه ، بابرازهم بعض خصائص الاخلاق الاجتماعية : من عادات مستهجنة وحركات خفية ، داخلية .

ان اوجه الممثل ، في التقليد المسرحي الايطالي ، ثقلا حاسما . فهو يتقدم من الحاجز بكل سلطان المغرور ، وبكل تصنع الاظهارية . ولابد لصوته وحركاته ومظهره من ان تملوس الاهواء ، كي يستطيع ان يسيطر ، وان يستمتع بهذه السيطرة . وهو يحدق بنظره الذي لا يعرف حدودا تؤذيه : فكل ما يريده ، أن يتيح لكيانه كله انصباب العيون عليه ، ووقوعها تحت سحره ، بحيث تنسى وجودها ، وتتجسد في الوجود الذي يغذته الاداء . لقد كان « ارنستو روسي » و « توماسو سالفيني » يعيشان من الشخص الذي كانا يبعثان فيه الحياة ، كل مساء ، على المنصة ، كرمز

للانسان ، في ما يشبه السحر ، وكانا يشعران بانهما سيدا القاعة ،وبانهما يتحكمان بالمشاهدين بفعل الاحاسيس التي كلنا يبثانها فيهم .

وعلى العكس من ذلك ، كان التمثيل يعني لآخرين ، استخدام وسيلة فنية (وثانوية ، بوصفها كذلك) ، كي يظهروا شعورا ثابتا بالتمرد الاخلاقي . وعندها يجعل الممثل من نفسه الصدى لموقف تاريخي ، وليس فقط ، كما هي العادة ، التعبير عن حالة نفسية . ويسري هذا الصدى في تعرجات صوته ونبراته ، كما في ثنايا لباس . ومع حسه بالتضحية، يدخل الممثل في رؤياه الفنية ، عذابات طبيعته . وان الاشارة التي يقوم بها ، تنشأ من تكوينه ومن مصيره ، وليس من الرغبة ، ولا من القبول الطوعي ، ولا من اندفاع ذاتي : فهو يشعر ، كما قال « ساتي » (Satie) بانه قطعة من عظم تلقى للكلاب .

ومع ان صورة « كوستافو مودينا » و « اليونورا دوز » قد انطفأت ، فانه يذكر لهما الى اليوم ، الخشوع الذي كانا يخصان به « رسالتهما المسرحية » ، والهامهما ، ومحاولتهما ، بواسطة المسرح ، احداث مُنعطف تاريخي وسيكولوجي .

مودينا :

يمكن اعتبار حياة « كوستافو مودينا » في هذا المعنى ، نموذجية . ولد في البندقية عام ١٨٠٣ ، من الممثل الشهير « جياكومو مودينا » والممثلة « ماريا لويزا لانتشيتي » (Maria Luisa Lancetti) . ولم يكن والده يريد له التوجه نحو الفن المسرحي ، فوجهه للدراسة في البندقية ، حيث جرح في يده اثناء صدام بين الطلاب والشرطة . وواصل دروسه في « بولونيا » ، حيث نال اجازة في الحقوق ، وحيث بدأ يمثل في فرق للهواة . وقبل ان ينخرط في المهنة ، قبله « سالفاتوره فابريكيزي » ، فبدأ الى جانبه بتمثيل دور « تافيد » في « شاول » للكاتب « الفييري » (عام ١٨٢٤) . ثم تتابعت النجاحات دونما انقطاع ، وسرعان ما كلف باداء

الدور الاول (عام ١٨٢٩) ، اولا في فرقة « انطونيو راستوبولو » (Antonio Rastopoulo) ثم في فرقة والده و « كارلوتا بولفارو » (Carlotta Polvaro) . وفي ذلك الحين ، كان على اتصال ، منذ سنوات عديدة بالتنظيمات الثورية ، لا سيما « ايطاليا الفتاة » و « ماتزيني » (Mazzini) ، الذي ظل حتى وفاته ، مناصرا متحمسا ووفيا له . فشارك ، بالتالي ، في اضطرابات عام ١٨٣١ . وبعد سلسلة من الأحداث، هرب الى الخارج ، حيث عرف حياة قاسية جدا ، واضطر لممارسة مهن وضيعة . وفي سويسرا ، تزوج « جيولياكالاميه » (Giulia Calame) وقد ظلت رفيقة عمره حتى ايامه الاخيرة . وفي لندن ، وفق الى ما يوفر له حياة كريمة . واستجابة منه لاندفاعه الفني وحبه لوطنه ، كان يتغنى فيها بأناشيد « **الكوميديا الالهية** » . وفي عام ١٨٣٩ ، تسنى له ان يعود الى شمالي ايطاليا . وتغنى هنا ايضا بضع مرات ، بأناشيد « دانتي » ، ثم شكل فرقة . ومارس ، طوال سبع سنوات ، نشاطا نظاميا في الدول الايطالية ، حيث كان يحق له الدخول . ولكن ، فور عودته ، تغلب عليه هوى السياسة ، وارادة المشاركة في « الانبعاث » بالتزام كلي . ومنذ عام ١٨٤٦ ، وقف نفسه بصورة رئيسية على النشاط السياسي ، تتخلله عروض متفرقة ، تتيح له التنقل في مختلف انحاء ايطاليا ، وكسب لقمة عيشه . وبعد هوائم عام ١٨٤٨ – ١٨٤٩ ، اعتكف في مقاطعة « بييمونت » في بلدة « توريه لوزيرنا » ، وهو يقدم ، من حين لآخر ، بعض العروض . في هذه الدولة وفي « ليكوريا » ، ولكن شاغله الشاغل كان خصوصا مثليه العليا ، الجمهورية والديمقراطية . وكانت المصائب والامراض قد انهكته : فداهمه الموت في « تورينو » ، عام ١٨٦١ ، في حين كان يستعد للسفر الى نابولي المحررة ، كي يقدم فيها سلسلة من العروض .

(Gustavo Modena)

ان رؤية الفن المسرحي الجديدة ، التي صاغها « كوستافو مودينا » شيئا فشيئا ، تتبع خطين موجهين رئيسيين : اولا ، اعادة الاتصال المتين بين التمثيل والحقيقة ، وبالتالي ، خلق اسلوب تراجيدي ، من شأنه ان يأخذ في الإعتبار الحركات السيكولوجية ، بدل ان يخضع خصوصا

لمقتضيات تقنية . ثانيا ، اعادة الربط المباشر بين مهام الفن المسرحي والمهام الاجتماعية ، بحيث يصبح العرض ، ليس تسلية وحسب ، ولكن وسيلة تثقيفية ايضا . وفي تاريخ المسرح الايطالي ، يظل وجه « كوستافو مودينا » فريدا ، بسبب انسجام موقفه على صعيدي الفن والحياة . فقد كتب يقول : « ان الفن امر خال من المعنى . وان غاية المسرح الرئيسية ان يفتح عيون العميان ،وان يقتلع الافكار المسبقة والشعوذات » . وفي حديثه عن الدوافع التي قادته الى اخراج مسرحية (« محمد ») لـ « فولتير » (Voltaire) ختم بقوله : « نكون قد حققنا الكثير ، اذا ما حمل المشاهدون على التفكير بدل الاحساس » . ولم يكن « مودينا » ليتصور الامكانية لفن لا يكون مرتبطا بغايات التقدم الاجتماعية ، وبمبادىء عصره الثورية ، ولا يحمل على « التفكير » بدل « الاحساس » المجرد ، كما يقول بوضوح بالـغ .

ما بين رومانسية « مودينا » ورمزية « لادوز » ، تبدو المرحلة المجتازة كبيرة ، مع ان ذلك تم في اقل من نصف قرن . ويبدو ان العادات الادبية الرائجة ، وبصورة اعم ، التيارات الثقافية الجديدة ، تحدد وتوجه كل تحول . وفي الحقيقة ، فان المسافة اضيق مما يبدو لاول وهلة ، وان التطور ليتبع مسارا محددا ، ومتماسكا ، لن يتوقف نهائيا ، الا عندما يكون اخر الممثلين الايطاليين الكبار ، « روجيرو روجيري » (Ruggero Ruggeri) شأنه شأن « تزاكوني » (Z acconi) ، إستنفد تجاربه ومشاغله ، بصفاء « سقراط » السامي في محاورات « افلاطون »، وبعد أن يكون استسلم لنشوات « دانونزيو »(D' Annunzio)، والتحق بتأملات « بيراندللو » المرة .

لادوز :

ارادت «ايليونورا دوز» (Eleonora Duse) (١٨٥٨ ـ ١٩٢٤) ان تقود الفن المسرحي الى ما وراء حدوده ، نحو اهداف من شأنها انتتخطاه في دائرةالابحاث الاخلاقية . وخلال السنوات الاولى ، اذ كانت تمثل « دوماس » و « ساردو » ، وشاركها الحياة « روسي » و « كيكي » (Checchi) و « اندو » (Ando) و « بويتو » (Boito) ، كانت تخضع

لحب للحياة مضطرب . وانتشر نجاحها في أوربا كلها ، واتخذ فنهـا شخصية تتميز بالاستبطان ، الذي كان عصرها يتعاطاه . وان اكتشافها لفن عصرها ، وتجاربها المعاشة القاسية ، ونضجها الروحي ، كل ذلك قادها الى « دانونزيو » والى « بيت الدمية » و « سيدة البحر » و « روزمر شولم » ، وبعد الحرب ، الى « الباب المغلق » لـ «ماركوبراكا» (Marco Praga) ، والى « فليكن هكذا » لـ « توماز و كالاراتي سكوتي » (Tommaso Gallarati Scotti) اي الى دراما الخطيئة والندامة ، والكبرياء والاتضاع . كانت المنصة تغمرها بشعور من القلق الروحي ، تريد ان تتخطاه ، في تبليغ تديّن حميمي . واذ كانت تعطي عن التوثبات الحيوية درسا اسلوبيا منضبطا ، كانت ترمي الى تصعيدها .

في تاريخ الممثل الايطالي الكبير ، يسعنا ان نفرق بسهولة بين العطاء السخي الذي يميز (مع مارافقه من عذاب اخلاقي) « كوستافو مودينا » و « ايليونورا دوز » ، وروح الفتح الحماسي الذي عرف عن « توماسو سالفيني » و « ارنستو روسي » ، وكلاهما ممثل وشاهد لعصره ، وليس ناقدا له . ولدى « اديلايديه رستوري » (Adelaide Ristori) نـرى الموضوعات الحضارية تتماسك ، ونجد ، لدى « انطونيو بيتيتو » (Antonio Petito) فرح الاختراع الشعبي ، وفرح التأثير الذي تحدثه المنصة على البيئة المجاورة . وان « ادواردو فيرافيلا » (Eduardo Ferravilla) و « ليبولدو فريكولي » (Leopoldo Fregoli) و « ديناكالي » (Dina Galli) و « انجيلو موسكو » (Angelo Musco) سيواصلون العمل في اتجاه « بيتيتو » نفسه ، في حين كانوا يوسعون مرماهم أو يوجهونه . ويصادفنا ، لدى « ادواردو سكاربيتا » (Eduardo Scarpetta) رضى أوفر مرحا . ويستعيد « جياشنتا بيتزانا» (Giacinta Pezzana) مثل « مودينا » العليا ، وجاريته في تصور الفن والحياة ، خلال حياة فنية خبأت له خصوصا مرارات . وسيضع « فيرجيليو تالي » (Virgilio Talli) نفسه في خدمة الادب الذي يعتبره قادرا على تعزيز المسرح الايطالي . وسينجح « ارميته نوفيلي » (Ermete Novelli) و « ارميته تزاكوني » (Ermete Zacconi) ، اللذان

تثقفا في مدرسة الميلودراما والكوميديا الشعبية ، في تطوير المادة المسرحية داخل نتاج جديد . وسيقدم « جيوفاني كراسو » (Giovanni Grasso) صورة متجانسة ، وان جزئية ، عن صقلية ، وكل من «رافائيله فيفياني» (Raffaele Viviani) و « ايتوريه بترولينى » (Ettore Petrolini) (وكلاهما ممثل ــ مؤلف) صورا عن نابولي ، وروما ، وفي بعض الجوانب ، عن الامــة الايطالية .

<•>

الفصل الثاني

من الطبيعية الى الرمزية

فـركـا :

في عام ١٨٧٤ ، نشـر « جيوفاني فـركـا » (Giovanni Verga) (١٨٤٠ ــ ١٩٢٢) ، « نيدا ، رسم صقلي » . وفي عام ١٨٧٨ ، نشـر « فرانشيسكو ديه سانكتيس » (Francesco de Sanctis) كتابه « دراسة حول اميل زولا » . فان اضطرابا كان يعتري الحياة الادبية ، في ايطاليا ، كما في المانيا ، كانت اسبابه المباشرة ، انعكاسات اماسي « ميدان » (Medan) والانتشار الواسع لاعمال « زولا » . فالاتصالات بين الادب الفرنسي والادب ايطالي ، وبين المسرح الفرنسي والمسرح ايطالي ، اصبحت وثيقة جدا . وحسبنا ان نلاحظ الفترة الوجيزة التي تحققت فيها هذه الانعكاسات ، لكي يتبين لنا ان التربة كانت مهيأة لها ؛ وان دراسة « ديه سانكتيس » كانت بالتأكيد احدى اولى الدراسات التي خص بها « زولا » . فان ظهور الطبيعية على المنصات الايطالية ، مع « فزل ريفي » يعود الى عام ١٨٨٤ ، في حين كان « بيكيه » قد قدم « الغربان » قبل ذلك بعامين فقط . وعلى كل حال ، لم يكن ثمة شك في ان « فزل ريفي » التي في مناخ واحد ، انها تفوق بثوريتها « الغربان » ، وان كانت مسرحية « بيكيه » ، في تظاهرها بانتفاء آثار « دوماس الابن » ، تفوقها في سبر المادة الاجتماعية . ولاول مرة في تاريخ المسرح الاوربي ، حمل « فركا » الى المنصة العالم الريفي ، وقد عراه من كل مجاملة مثالية ، ومن كل

رؤية ساخرة ، وهو يلج القلب منه ، بلغته المباشرة ، ودونما تنكرات ادبية . وفي عام ١٨٨٧ ، مثلت « **اهواء حزينة** » ، وقد تكون أعظم اعمال « جيوزيبيه جياكوزو » (Giuseppe Giacoso) تجددية : فقد اصيب المعاصرون بصدمة كبيرة ، اذ ان الحسابات الزوجية ، والواقع المنظور في تفاهته اليومية ، تتخذ فيها قيمة درامية . وقد تبدو مباشرة الاحالة الى « بيكيه » و « دوماس الابن » و « ساردو » . ولكن شيئاً مختلفاً يصادفنا لدى « جياكوزو » : ليس هو بسخرية « بيكيه » المدمرة ، ولا بحكم « دوماس » الاخلاقي ، ولا بنقد « ساردو » للسلوك ، ولكنه ذاك الاحباط ، احباط البورجوازية الصغيرة ، الذي سيميز قريبا التطور الاوربي ؛

ان التحول الذي حل بـ « فركا » و « جياكوزو » (وان « فركا » أهدى « جياكوزو » صيغة « **غزل ريفي** » المسرحية ، وهنا يظهر مدى تقاربهما) ، خلال الاعوام نفسها ، يمن المنطلق نفسه ــ وهو رومانسية متأخرة ــ عرف سوابق كثيرة ، في المسرح الايطالي بالضبط ، وهو يدين لها بازدهاره .

وقد كان « كولدوني » (Goldoni) التقط ، مرات كثيرة ، في لغة امينة ، النزاعات الدرامية للحياة الشعبية . بل كان يزج فيها بعض العنف في التعبير (مثلا في مشهد بحلوة « **الزوجة الصالحة** ») . وتعود الى عام ١٨٦٣ ، مسرحية « فيتوريو برزيتزيو » (Vittorio Bersezio) « **متاعب السيد ترافيت** » ، التي تنتمي الى « كولدوني » ، ولكن تأكيد البورجوازية يصطدم فيها ، منذ ذاك الحين ، بتفتت بعض مثلها العليا ، مما يبرر اجراء تحقيق اجتماعي حول موضوعات جديدة ، وعرة ومرة . ويبدأ « جياشنتو كاليّنا » (Giacinto Gallina) نشاطه كمؤلف مسرحي ، وستستمر فترته الاولى حتى عام ١٨٨٠ ، وسيتميز بتلاقح الموضوعات الكولدونية مع الاندفاعة الواقعية الجديدة ، في غير خضوع للاداء المسرحي كما لدى « كولدوني » ، ولكن في استخباراته ليرسم انماطا وشروطا ، خلال ازمات التحول التاريخي .

وكان وفق نظريات العصر ، لا بد من استخدام البحث الفني كوسيلة لجمع معطيات ، واجراء تحليلات عليها ، تقود الى حقائق علمية في ميدان الحياة الاجتماعية . فان الفنان يبين الواقع السيكولوجي واليومي الذي يدرسه ، كما قد يفعل العالم بحزاز الصخر . وهو ينظم وثائقه ، الامر الذي يمكنه من استنتاج القوانين الاجتماعية منها . وتقدم له المعطيات الاحصائية المادة لاوصاف مكتملة . وبعد اذ تكون ، من موقعنا هذا ، استخلصنا القوانين التي تحكم الحياة الاجتماعية والسيكولوجيا الفردية والجماعية ، يسعنا على الصعيد السياسي ، ان نقترح توجهات نحو التقدم . وان الدراما بطبيعتها ، دون الرواية استجابة لهذه «التجريبية». وهي ، على العكس من ذلك ، تضفي مزيدا من الجلاء المباشر على مقطع الحياة ، وتقود آليا الى النتائج ، التي تبزغ بوضوح ، وذلك قبل ان تكون اعمال « ابسن » قد نقلت النزاعات الدرامية الى صعيد قيمتها الرمزية . وفي ايطاليا ، دخلت الطبيعة كريح مطهرة ، وبدت على انها افضل وسيلة لتبديد القلق السائد منذ تحقيق المثل العليا الاتحادية ، وانطفاء هذه المبادىء ، وليدة الثورة الفرنسية ، التي كانت قد حرضت الافكار ودفعت الناس الى العمل . وكل من كان يرفض ان يظل مغمض العينين حيال الواقع ، واصم حيال صوت الضمير ، لم يكن بوسعه ان يتهرب من القيام بفحص موضوعي ، في ذاته وحول ذاته . وبذلك راى « فركا » بعينين جديدتين عالم الفلاحين الذي ترعرع فيه . وادرك الاهمية التي قد تنجم عن كشف آلامه وطبيعته ، باستخدام قوة العلمية الاصلية . وفي لغة إرادها خشنة ، عرى « جياكوزو » الازمات الاخلاقية الطبقة التي ينتمي اليها . واظهرها وهي تتخبط وسط القوانين الاقتصادية القاسية . وبيّن العلاقات التي تقوم بين الاقوياء والضعفاء داخل طبقة واحدة ، وبين قوة الارادة والعجز عن مواجهة المحن . واظهر البؤس الاخلاقي في مواقف محددة ، والحس بالتجرد الذي ينطوي عليه كل حل . ومنذئذ لم تعد الدراما تكتفي بتفسير الحياة اليومية ، انها تدخلها .

ان « جيوفاني فركا » ، اذ يتخذ موقفا صريحا ، يقارب المسرح « بطريقة تستند الى الحقيقة والى الصدق الفني » . « ان كان المسرح

والقصة ، بوصفهما الحياة كما هي ، يؤديان رسالة انسانية ، فقد قمت بدوري في خدمة المتواضعين والمحرومين » ، هذا ما اكده عام ١٩٠٦ ، في مقدمة «**مما لك الى ما هو لي**» ، كتبها في نهاية اعماله ، قبل ان يصمت .

اتهمت «**مما لك الى ما هو لي**» (عام ١٩٠٣) بالتطرف ، وبزرع البغض وبانكار الوطن . فاستبعد « فركا » الاتهامات بتهكم ، ولاحظ : « مع ذلك ، فلن امثال « لوشيانو » ، اليوم وغدا ، لست انا من اخترعهم » . فلن شخصيات مثل « لوشيانو » بالضبط — وهو قاصر يدافع عن مصالح رفاقه في العمل ، كي يمكنه بعد ذلك ، ان يخون طبقته بسهولة اكبر — هم الذين يسببون انهيار الامة والحركة الاجتماعية التي تملأها . وهم الذين يفوتون عليها ، من حرب لاخرى ، الفرصة التاريخية التي اتيحت لها ، والتي شهد لها « فركا » ، في اخر القرن التاسع عشر اذ وصف نسيج البنى الاجتماعية في ايطاليا الجنوبية ، بما اتسمت به في صقلية . بل من الممكن ان يكون مسرح « جيوفاني فركا » بالذات ، هو الذي رسم تحولاتها ومصيرها : من تشخيص الاخلاق ووقائع الحياة القروية — «**غزل ريفي**» ، «**الذئبة**» ، «**صيد الذئب**» — الى الاضطرابات في الممتلكات والطبقات ، الى تطور وسائل الانتاج ، واذن البروليتاريا ، كما تبرز من هذه اللوحة الواسعة التي هي دراما «**ما لك الى ما هو لي**» . فان « لوشيانو » يشهر بندقية في وجه القصر ، رفاقه ، المتمردين والمثيرين للفتن . فتدخل الشرطة في الوقت المناسب لتجنبه المخاطر . وان البارون العجوز ، الذي رفض دائما ان يقبل « لوشيانو » صهرا له ، والذي كان طرد ابنته لانها أرادت الزواج منه ، ليجد نفسه شاهدا على هذه البادرة ، المفاجئة ولكن المتوقعة ، من التضامن ، ويصرخ : « يا ابنائي . يا ابنائي » . فليس ثمة من ادانة اسوأ من ان يعتبر ، على هذا النحو ، فردا من أفراد الطبقة النبيلة الصقلية ، الهرمة والكسول . وان « فركا » ليعرف ذلك . وفي الواقع ، فقد شاهد الجمهور الايطالي هذه المسرحية في حقد .

يحتفظ « فركا » بشيء من الريبة حيال المسرح ، فيقول : « ان القارىء غالبا ما يكون قاضيا أعدل ، وبالتأكيد اوفر صفاء ، في مواجهة الصفحة المكتوبة التي تقول له وتريه اكثر بكثير من المنصة الصغيرة ، ولا يتأثر بالجمهور ، ولا يعرف التعديلات ـ في الخير او الشر ، لا فرق ـ التي تحل بالضرورة بالعمل الفني ، اذ يمر بطبع اخر ، للاسف ، في مشاهد جميلة وجمل بليغة . تلك هي الحال ، حتى عندما ياخذ القلق بقلب وبخناق « نينا » او « دون موندو » ، وحتى عندما يتعارك الرفاق ويشهرون البندقية » . ويفهم « فركا » ، على الرغم من هذه التحفظات ، القيمة التنقيبية التي يمكن للعرض ان يكتسبها . وان المسرح ، اذ يكثف المواقف ، ينزع الى منحها قواما باترا ، والوانا حاسمة .

في ((**غزل ريفي**)) و ((**صيد الذئب**)) ، لا يعمق « فركا » الموضوعات الاساسية ، بقدر ما يترك مجالا اوسع امام التقدم الدرامي العنيف ، المشدود بلحظات من الصمت ، لا تستخدم فيه الكلمات الا للتلميح والتضمين . وتتبدى الطباع والنزاعات وسط بروق ، تقذف ، مع ذلك ، نورا نهائيا . وتبرز احتمالات كثيرة ، بعد المسار الوجيز للعمل الدرامي ، عندما تختتم الدراما ، ويختم المصير ، بصورة نهائية ، حيوات الشخوص . ولكن « فركا » نفسه لا يبدي حكما . وسيضطر الى ذلك في دورة ((**المهزومون**)) الروائية ، وفي اخر ((**مما لك الى ما هو لي**)) (رواية ، عام ١٩٠٥) . ومنذ ((**اللذئبة**)) ، بات الموقف السيكولوجي للفلاح الصقلي ، يستشف في مزيد من العنف الداخلي .

يشعر « فركا » ان اساس البنى الاجتماعية في صقلية ، يكمن في وضع الفلاح ، سواء كان مياوما او مالكا صغيرا ، وهو دائما في صراع يائس من اجل الحد الادنى الحيوي (وهو حقا متدن جدا بالنسبة الى فلاح من الجنوب) ، ومهووس بتحصيل رأسمال صغير قد ينقذه من القلق (ان الدافع الاقتصادي هو ، بالنسبة الى جميع شخوص « فركا » تقريبا ، بصورة مباشرة او غير مباشرة ، محرك الدراما : فقد كان « توريلو » ضحية خيانة ، لانه ، اجتماعيا ، دون زميله « الفيو » . من هنا كان

انتقامه) . ومن الوسط الفلاحي ، يبرز ، شيئا فشيئا ، مالك مناجم الكبريت . وتتشكل ، معه ، تدريجيا ، الطبقة البورجوازية الجديدة . والذي يتبدى في المسرحيات الريفية ، هو الموقف الاخلاقي الذي يتبناه الشخوص ، في خط التقاليد القديمة . وهكذا ، فان العلاقات الاجتماعية البدائية قد وجهت غرائزهم . ويتحدد فيها قدر العامل في الحقول ، ويجد فيها مبرره التاريخي . ولدينا ، في الفصول الثلاثة لمسرحية « **مما لك الى ما هو لي** » ، سلّم تجمّع مدني صغير : من محرومين ، وبروليتاريا وبورجوازية صغيرة ، ومتوسطة وعليا . ولكل طبقة قوتها وصراعها ، الذي يصبح اكتشافا لذاتها . ويندرج كل من شخوص الدراما في الموقف العام ، ولكنه يملك ، في الوقت نفسه ، وجهه الخاص ، لانه يعكس ذاتية ولدت من حالة محددة ضمن الوضع البشري ، في منطقة « الاانا » : فهو ، بالتالي ، يرتبط بالتطويرات التاريخية ، كما يرتبط بالطبقات الترسبية التي تحدد موقعه ، في كل زمان ومكان ، من العالم . وان الفحص الذي يسترسل فيه « فركا » ، يفضي ، بصورة غير متوقعة في نظره ، الى نتيجة سلبية بالكلية . فتسدل الستارة على خيانة « لوشيانو » ، دون أن تدع المجال اذن لرؤية اي امكانية جديدة . فبعد التوضيح الناجم عن مسمى ، وبعد التقلبات التي يعكسها شخوص معينون ، خاضعون لقوى معينة ، ومصيرهم الى الام معينة ، لم يتبق سوى الصمت . الصمت المديد الذي سيلزم « فركا » نفسه به ، طوال عشرين عاما حتى وفاته ، والذي سيحاول مؤلفون جدد ، وضع حد له .

جياكوزو :

ان آخر مسرحية لـ « جيوزيبه جياكوزو » (Giuseppe Giacoso) (١٨٤٧ — ١٩٠٦) ، وهي « **الاقوى** » ، مثلتها فرقة « كراماتيكا — تالي — كالابريزي » (Grammatica - Talli - Calabresi) ، لاول مرة في « تورينو » ، في ٢٥ تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٩٠٤ ، وتحمل هذا الاهداء : « الى صديقي « ارنستو ديه انجيلي » و « ج. ب. بيريلي » ، اهدي هذه الكوميديا ، عربون مودتي الكبيرة جدا » ، بتاريخ : « ١٤

شباط (فبراير) ١٩٠٥ ، ميلانو » ــ واذن قبيل وفاته . وكان « بيريلي » و « ديه انجيلي » انذاك كبيري ممثلي العالم الصناعي في ميلانو . ويسعنا ان نقول عنهما المزيد : انهما كانا اعظم صانعيه عنادا وذكاء . فقد زودا ايطاليا بصناعات اساسية لرفاهيتها وعملها . وسوف تتمكن دراسات اخرى من تقدير التضحيات ، التي بنيت عليها جدران هـذه المعامل . وحسبنا هنا ان نذكر بمعنى مبادرتهما الايجابي ، في ايطاليا كانت مـا تزال ، على الرغم من وحدتها واستقلالها ، تتردد في التحرر مـن البنى الاقطاعية . ويجب ان نشير خصوصا الى الصداقة الوثيقة بين هذيـن الرجلين و « جياكوزو » ، والى الواقعة الفريدة ، بان هذه المسـرحية الاخيرة ــ وهي جدل قاس ضد الاتجارية المالية ، التي لا تعارضها ، مـع ذلك ، الا النزاهة الضعيفة يتحلى بها رسام شـاب ، وليس صـوت المستضعفين والضحايا اللاواعية ــ مهداة بالتحديد الى ممثلين عن هـذا العالم الذي كان « جياكوزو » يريد ادانته . وكانت الالفة بينه وبين « ديه انجيلي » و « بيريلي » ثابتة . وكانت استقبالات ممتعة تنظم ، يشـارك فيها ايضا الشاعر والموسيقي ، «اريكو بويتو »(Arrigo Boito). وكانت الاحاديث والمناقشات تختلط بالالعاب . فليس من الممكن اذن الافتراض باستنكار « بيريلي » و « ديه انجيلي » للون المسرحية ومعناها الاخلاقي . فاذا مـا اخذنا بالاعتبار هذه الخصائص وسـواها الكثيرة في حيـاة « جياكوزو » ، ولكن خصوصا معنى اعماله ، يصبح من الواضح انه جعل من نفسه ممثلا لمشاعر واهتمامات ومآسي هذه الطبقة الحاكمة ، المتحررة والمحافظـة ، التي حققت اولا ، خلف « كافور » (Cavour) الوحـدة الايطالية ، ثم نصبت نفسها عنصرا مسيطرا على البلد ، اذ مارسـت فيه القيادة السياسية والادارة العليا ، والصناعة الكبرى .

لنهمل عمدا دراسات « جياكوزو » التاريخية ، الشعرية والنثرية . فهي مجرد تمارين أدبية ، جاءت في ذوق العصر ، وقد تلاشت ، بعد ذلك بسنوات ، ولم تعد تطبع ولا تمثل ، مع انها حققت نجاحـا عظيما ابان ظهورها . وكانت النماذج الفرنسية بادية فيها العين المجردة ، كما كانت ، على كل حال ، بادية في التجدد الواقعي الذي انطلق عام ١٨٨٨ ، مـع

« **اهواء حزينة** » ، واستمر واكتمل مع « **حقوق النفس** » (عام ١٨٩٤)، و « **مثل الاوراق** » (عام ١٩٠٠) ، واخيرا « **الاقوى** » . فقد كان هناك اولا تأثير « موسيه » (Musset) وما بعد الرومانسيين ، ثم تأثير « بيكيه » و « ابسن » وما بعد الطبيعيين . فقد كان « جياكوزو » ، وهو ابن مقاطعة « البيمونت » ، أليفا جدا بالمسرح الناطق بالفرنسية . حتى لن تأثير « ابسن » ، الواضح في « **حقوق النفس** » (التي جاء موضوعها في غاية القرب من « **بيت الدمية** » و « **سيدة البحر** ») ، ينصاع لعنف درامي ذي سمة طبيعية خالصة ، مع تقدم مسرحي تدريجي. وعلى كل حال ـ وهذا يتيح تقويم الظاهرة في جوانبها الايجابية ـ فان العديد من المسائل التاريخية والاخلاقية ، طرح ، في الوقت نفسه ، على البورجوازيتين الفرنسية والايطالية . ويعيد مصير الشخوص الربط ، بصورة فريدة في ظاهرها ، ولكنها في الواقع ، ذات دلالة ، بين مصاعب الحب وتقلبات الاعمال ، وبين الكوارث الاقتصادية والكوارث العاطفية : فالدراما تقوم بالضبط على هذا التلازم ، كي لا نقول : المصادفة . . .

كل ذلك ينظر اليه ، في « **اهواء حزينة** » ، بطهارة وبشاعرية حيية . فحقيقة « جياكوزو » واسلوبه يكمنان في هذه الكراهية للمبالغة ، في هذه الالام الصامتة ، وفي هذا الجانب الريفي ، الذي يكشف مأساته الخاصة في تصوير محنه اليومية ، البسيطة والسخيفة . وهي حقيقة لا يجوز ابدا البحث عنها في الدراما الرومانسية ، ذات الالوان الغامقة ، ولكن على العكس ، في تعداد النفقات الفظ ، في الاستعراض الممل والقاتل، للادلة ورسائل التبادل ، والمضاربات الباطلة : فكل شيء يبدو لنا هرما ، مغبرا ، عفنا ، قلما يفتدى بابتسامة طفلة ، او باقتحام قوة فتية سليمة ، قادرة على انقاذ نفسها ببراءتها .

تنزلق « **مثل الاوراق** » احيانا في الانفعال . ولما كان ينبعث منها أمل وامكان باعادة الاعتبار ، فان المؤلف يتأثر فيها على شخوصه ، بقدر ما هو ضروري ليستدر عاطفة الجمهور ، وينسيه الواقع العاري ، الذي صوره تحت ملامح التفسخ في « **اهواء حزينة** » . والاسلوب نفسه لم

يعد اصيلا وصارما . لا شك ان قدرة هـذه المسـرحية على التأثير في الجمهور الايطالي ــ وهو بحكم التقليد بورجوازي ــ قد تحققت ، اذ بلغت هذه المساحة من الوجدان ، حيث تعبر الرغائب وانطلاقات النفس، عن ذاتها : حيث تود التطلعات ان تفضي الى سعادة يومية متواضعة ، تقوم على التضحيات ، ولكن لقاء الصفاء .

في شخص « ادواردو » ، الشاب المقرف ، الذي يمثل الجيل الجديد في ((**الاقوى**)) ، من الحقيقة ، اكثر مما في « مسيمو » ، المهندس النزيه ، في ((**مثل الاوراق**)) . فـان « ادواردو » نموذج ، صحيح في العمق ، ويتصل بواقع معقد . في حين ان « شيزاريه » ، بطل ((**الاقوى**)) ، لا يسعه الا ان يبدو لا معقولا في تفسيراته ، اذ يقول : « يجب ان اعمل . لقد اغلقنا قسـم العواطف المنزلية » ،وهو يعني بالعمـل : « في نطاق الاعمال ، ليس ثمة اي مصالح مشتركة . فهناك ما هو لي اتشبث به ، وما هو للاخرين ، وهو لا يعنيني » . انه يحاول ، بمثل هذه التبسيطات ان يخنق عذاباته .

((**حقوق النفس**)) ، هي ايضا من المسـرحيات التي تظهر الاكتئاب العميق لدى المرأة ، ثم تمردها ، اذ تطالب بحرية التصرف . وفيهـا يبرز العنف الاخلاقي في الزواج ، كما لم يبرز في ((**اهواء حزينة**)) . وبذلك ينهار فيها ،نهائيا ، احد اسس عالم « جياكوزو » ، هذا العالم الـذي نشأ فيه ، والذي كان ممثله ، والذي كان يتوقع له الان المنعطف الحاسم (لان البورجوازية احبت دائما ان تحترم نفسها وتدين نفسها) .

ادب مسرحي باللغة المحكية ودراما حقائقية :

ان مختلف اللهجات الايطالية ، التي عم استعمالها وتغذت باسهامات فنية ، تقدم لنا لغات حقيقية ، لها مصيرها الخاص ، وتاريخها الخاص الذي يحدد خطا جماليا معينا ، يميز كلا منها . وان دراسة النتاجات ، واللغة اليومية التي تعكسها ، توفر ملاحظات من شأنها ان تنيرنا حول بنى البلد الراهنة . وثمة فحص يستحق مكانا خاصا : انه فحص النتـاج

المسرحي (الذي ينفصل عن النتاج الادبي ، ومعظمه غنائي) لانه يتعلق بالحياة اليومية للغـة ، وهي ذات تطور مستمر . وان الطابع الخاص بالمسرح العامي ، يقوم بالضبط على تسجيل هذا التطور ، المعـاد على المنصة ، تسجيلا مباشرا تقريبا ، ومع ذلك نهائيا . ويتم في الوقت نفسه ، عبر حاجز المنصة ،ادراك للواقع ، في النتاج المسرحي الايطالي على الاقل ، يفوق بوضوحه ذاك الذي تحققه اللغة الادبية ، لانه يرتبط مباشرة بوقائع كل يـوم .

في حزيران عام ١٨٦٣ ، التقى ، في « بالرما » ، « جيوزيبه ريزوتو » (Giuseppe Rizzotto) و « كاسباريه موسكا » (Gaspare Mosca) وهما ممثلان شابان في فرقة عامية صقلية ، قررا اعداد عرض يستلهم احداثا وشخصيات حقيقية ، حول اعمال المافيا ومسلوئها . وتديـن « **رجال المافيا** » بقوتها العفوية ، لمرحها الملـون خصوصا ، وافراطها في المحاكاة الساخرة ، التي تقابل واقعية شعبية ، خشنة الى ابعد حد ، ولكن متينة . وكان الممثلون يحتفظون منها بما يشاؤون ، يجددون فيها ، ويعدلون ويرتجلون . وقد اصبح ، منذ ذلك الحين ، شخص « جاكينو فونشيالتزا » ، في صقلية ، رمز « رجل المافيا » ، المدعي والقاسي . وان الفرق المتجولة ، التي ما تزال الى اليوم ، بوفرة ، تجوب ايطاليا ، تواصل تقديم « **رجال المافيا** » على انه افضل ما لديها . ولقد كان ذلك ، على كل حال ، اول اداء كبير للممثل «جيوفاني كراسو» (Giovanni Grasso) خليفة « ريزوتو » المباشر . وقام ، طوال سنوات ، جدل للتثبت ما اذا كان المؤلف « ريزوتو » او « موسكا » . ويرجح انه قام بينهما تعاون ، يستند في اساسه الى الحرية ، التي كان الممثل الايطالي يتمتع بهـا دائما حيال النص ــ وغالبا لصالحه ــ والتي كانت تجعل من ادائه خلقا حقيقيا .

وبعيد ظهور« **رجال المافيا** » باشهر ، سلم « فيتوريو برسيزيو » (Vittorio Bersezio) (١٨٢٨ ــ ١٩٠٠) ، وهو صحفي وسياسـي مشهور آنذاك ، فرقة من « تورينو » ، تمثل بلهجـة « بييمونت » ، مسرحية بعنوان « **متاعب السيد ترافيت** » ، وهي صدى مؤسف للمتاعب

التي كانت تسحق الطبقة البورجوازية الصغيرة ، في الشمال ، في مدينة كبيرة كانت تسير نحو التطوير الصناعي . وان رسم الطباع ومجرى القصة ، رشيقان ، رقيقان وشاعريان ، ينزعان الى التأثر أكثر منهما الى الهزل . وقد أحرزت هذه المسرحية ، هي أيضا ، نجاحا فوريا واسعا.

تشكل ((رجال المافيا)) الجذع الاصيل للادب المسرحي الجنوبي ، ذي المناخ الشعبي ، الذي يرجح انه يرتبط ، بواسطة المحاكاة ، بالدرامات الرومانسية التي تدور حول اللصوص . فان ((**متاعب السيد ترافيت**)) ، هي المنطلق لقسم كبير من النتاج المسرحي ، العامي أو الادبي ، في شمال ايطاليا ، الذي يتناول الاوساط المحرومة من البورجوازية الصغيرة ، وهو يسجل افلاساتها . فان « لابيش » (Labiche) و «اوجييه» (Augier) قدما ، دون شك ، بنية المسرحية ، ولكن روحها أصيل ومجدد بالكلية ، لانها تتعلق بشرط اجتماعي ، يرى من خلال شخص — رمز (سيصبح اسمه ، في ايطاليا اسما عاديا) . فان الواقع اليومي لهذا الشخص ، ورصيده الاقتصادي والاخلاقي ، واذلالاته ، قد ابرزت بفظاظة ، وان كانت تستدر العطف . وبذلك نشأت ، في طرفي البلد ، بعيد الاعلان عن وحدته ، نظرتان واضحتان ومتباينتان لواقعه الفعلي ، تتسمان بأزمة حميمة تتبدى في معارضة : من جهة بورجوازية صغيرة تتحول الى بروليتاريا ، اذ تستبق سيرورات ستذهب شيئا فشيئا في اتساع ، ومن جهة ثانية دهماء تنزع الى كرامة البروليتاريا ، تبحث عن اعادة اعتبار ، ستتفجر في حركة « الحزم » (Faisceaux) للاشتراكيين الصقليين ، الرامية الى انتزاع الاستقلال والوعي الذاتيين . وان كلا من هذين الحدثين يلجأ ، بالطبع ، الى التذكير المباشر بسيرورة ، يسهل على المشاهدين التعرف بها في الحياة اليومية — استبقت والهمت حركات معقدة داخل جسم اجتماعي ، كان يبحث عن توازن جديد ووحدة حقيقية.

ان قدر ادب مسرحي يتخذ هذا الاتجاه ، يتوقف بصورة حاسمة ، على شخصية الممثلين العاميين ، ولنقل على نزواتهم ، اذ كانوا يحتاجون الى نصوص ليثبتوا وجودهم ، ولكنهم كانوا ، لو استطاعوا ، يعدلونها أو

يبدعون سواها من وحيهم الخاص ، وكانوا قليلا ما يبالون بالمؤلفين ، لانهم كانوا يعرفون ان نجاحهم العملي يتوقف على التعبير عن فنهم التمثيلي ، أيا كان شكله ، اكثر منه على دلالة النصوص وأهميتها . فان « ادواردو فيرافيلا » (Eduardo Ferravilla) و « كايتانو سبوديو » (Gaetano Sbodio) خنقا تطويرات مسرح « ميلانو » ، اذ جعلا نصوصهما (ولنسمها « محلورات ») تنصب على شخصيهما وعلى وظائفهما الثابتة أحيانا . وقد اختلس « فيرافيلا » من « كارلو دوسي » (Carlo Dossi) الفصل الاول من « **عائلة من الادعياء** » ، وحوله الى « فارس » بعنوان « **صف الحمير** » . وانتهى الامر ب « سبوديو » الى ان وضع « كارلو برتولاتزي » (Carlo Bertolazzi) ، الذي كان قد اطلقه ، عام ١٨٩٠ ، بمسرحية ذات فصل واحد بعنوان « **مشهد من الحياة** » ، في حالة من العجز عن الاستمرار في الكتابة بالعامية الميلانية (واذن عن ممارسة واقعية اصيلة) ، في حين انه كان قدم عملين ، هما « **مدينتنا ميلانو** » و « **بريق** » . فواجه اذن « برتولاتزي » المسرح باللغة الايطالية : فتألقت صفاته كمنقب عن البؤس الاخلاقي والمادي ، في درامات ترتكز على طبع وعلى شرط . ولكن أفضل ما لديه من وحي ، ذاك النابع من الوصف الدرامي للاوساط ، ومن اللغة المباشرة واليومية ، لم يستطع أن يدفعه الى ذراه ، مع انه خلف لنا مسرحيتين قد تكونان في عداد أهم نصوص المسرح الايطالي في القرن التاسع عشر .

ان « كارلو برتولاتزي » (١٨٧٠ — ١٩١٧) ، ذاك الذي لم يكن مستعدا للتضحيات ، والذي كان يسعى لان يعطي نشاطه دلالة تامة ، اكتشف ذاته وثيق الصلة بتلك المقدرة ، الزاخرة بالنضارة ، على وصف الحالات النفسية والشروط الحياتية في « ميلانو » ، في لغة نفعية خالصة ، تستبعد اذن الملابسات والاصداء والنماذج الخارجية . وفي مسرح القرن التاسع عشر الاوربي ، فان محاولة « برتولاتزي » هي تقريبا الوحيدة التي تظهر ، في غير تميز ، عالما ، والكائنات التي هي جزء منه ، دون اللجوء الى سنديكالوجي ، بلت ظاهرا في نبرات « بيكيه » اللاذعة ، كما في المسالية ذات النمط الابسيني ، أو في التساؤلات الناجمة عن

الوضع الاجتماعي . فان « برتولاتزي » لا يبغي سوى الوصف والتصوير ، دون أن يساق الى ذلك بدوافع خارجية .

وفي ((**مدينتنا ميلانو**)) (عام ١٨٩٣) يبدو احيانا ان اغراء الغرابة يخونه ، وإن كانت الالوان القوية وحدها تستطيع ان ترسم هذه الدراما وهذه اللوحة ، التي تدور في احياء « ميلانو » البائسة . وفي ((**بريق**)) ، كامل هو توازن الالوان ، وتصبح ملكة التصوير كاشفة ، وتبرز الشخوص من الوسط ، دون ان يسحقها . وان قصـــده في وصف سيكولوجيات مرتبطة بشرط اجتماعي ، وشخوص يتخبطون في وجـود وفي عالم ، يشكلون عناصره وضحاياه في آن واحـد ، هذا القصد ، يحققه هنـــا « برتولاتزي » على نحو كامل ، في لوحة ذات حيوية ملموسة وماثلة .

لن يستطيع « برتولاتزي » ان يحتفظ بهذا المستوى من الكمال . وسيتنازل الهامه امام المقتضيات المسرحية ، والطباع المتكلفة ، التي تلامس التصنع ، وان كان ، في بدء مسرحياته ، يلتقط ، باسطر قليلة ، بيئة ، والمكان الذي يحتله فيها شخص ما : ((**لولو الكاذبة**)) (عام ١٩٠٣)، و ((**الانانية**)) (عام ١٩٠٠) و ((**العانس العجوز**)) (علم ١٩١٥) .

وفي ((**بريق**)) ، تتعايش النزاعات الداخلية والاجتماعية لمدينـــة في طريق التصنع ، مع الاضطراب الذي تلقيه في الضمائر شروط تطويرها . هي مدينة تستسلم لشر حميم ، لمرارة وآلام نهاية القرن هذه ، مدينة بلبلتها حركات التمرد ، وقلق لا يمكنه ان يجد مخرجا ايجابيا ، ويسقط في التنازل والاذلال والهزيمة . فالنزاع بين « بيانكا » و « انريكو »يرتبط بالضبط بوضعهما الاقتصادي ، وبالرغبة التي تملأ « بيانكا » في العيش وفق تطلعاتها ، في بحبوحة تحققها بالبغاء ، بدلا من بؤس يحميه الحب . وان الاندفاعة الاولى ، اندفاعة وسائل الوصول ، تفوق بما لا يقاس الاندفاعة الثانية ، الحب ، لو لم يتدخل « انريكو » بعنف هواه ، ليسلخ عنها « بيانكا » بصورة نهائية ، ويصطحبها معه . ولقد درست الاوساط ، هذه المرة ، في تنوعها وفي تعقدها . ويرتسم عليها الشخصان الرئيسيان ،

بتقلباتهما . وهكذا يقوم السعي وراء النجاح الاجتماعي ، ايا كان ثمنه ، في جملة المقومات الاساسية للسيكولوجيا الجديدة . وفي هـذا المنظور ، يتكشف النزاع الداخلي .

ان فصول « **الحرب** » (عام ١٨٩٦) الثلاثة ، لـ « بونبيوبيتيني » (Pompeo Bettini) و « ايتوريه البيني » (Ettore Albini) ، تتقدم باقتضاب . ويدور العمل وفق منطق حديدي . وان ما يحير ، انما هو وضوح الاطروحة (وان كان ذلك ، من الناحية الدرامية ، يحل ، على افضل نحو ، مغامرة الشخوص) ، ونعني بذلك الادانة المكشوفة للوضع الجديد الذي حدث عام ١٨٦٠ . وهي ادانة لا تريد لنفسها ان تكون التعبير عن تجربة تاريخية مرة وحسب ، ولكن ايضا توجيه الاتهـام الخلفاء ، بعد مضي ثلاثين عاما . وانها لتتخذ اشكالا كاريكاتورية ، تلامس الريبية المبتذلة . وان الدرس في الموضوعية ، الذي اعطاه « برتولاتزي » في اولى مسرحياته ، ليصادفنا هنا مجدذا ، في تصوير الواقع الدقيق واليومي ، الذي يحيا ، مرة اخرى ، على المنصة . وتفصّل الشخصيات دون أي حرج رومانسي ، بتعمق يرمي الى تعرية طبيعة سلوكها المنحطة .

وكان لذلك سابقة : بعض الدرامات الحقائقية التي كانت تصف ، انطلاقا من وجهة نظر اخلاقية ، مصير شخوص وأوضاع نموذجية تنتمي الى الطبقات العليا في ميلانو . ففي عام ١٨٨٤ : « **الكونتيسا ماريا** » ــ يقوم اضراب في خلفيتها ــ لـ «جيرولامو روفيتا» (Gerolamo Rovetta) عام ١٨٨٩ : « **العذارى** » لـ « ماركو براكا » . عام ١٨٩٠ « **آل باربارو** » لـ « روفيتا » . عام ١٨٩٢ : «**آل روزينو**» لـ «جيانينو انطون ترافرسي» (Giannino Anton Traversi) . عـام ١٩٨٢ « **الاشـرار** » أيضـا لـ « روفيتا » .

ان العلاقات بين « جيوفاني كراسو » و «انجيلو موسكو» ومؤلفيهما، كانت هي أيضا عاصفة بعض الشيء ، لان كلا منهما كان يشذب النصوص على هواه ، ويستبدل ، في لا مبالاة ، بالردود المكتوبة ، ردودا يرتجلونها .

أو مخططاتهما . وكان المؤلفون (حتى « بيرانديلو ») يصمتون أو يضطرون للتكيف مع الممثلين . وفيما يتعلق بالمؤلفين الصقليين ، فانا نراهم ، بادىء الامر ، دراميين مع « كراسو » ، ثم « هزليين » مع « موسكو » ، وقد يصمت الدراميون ، ليخلوا المكان للهزليين . وفي الوقت الذي ألف فيه « جيوزيبه جيوستي ـ سينوبولي » (Giuseppe Giusti - Sinopoli) (١٨٦٦ ـ ١٩٢٣) « **الحرب** » ، كتب لـ « جيوفاني كراسو » مسرحية « **منجم الكبريت** » ، التي مثلت عام ١٨٩٥ ، بعد مضي عامين على تأسيس « كاريبالدي بوسكو » (Garibaldi Bosco) مسرحا صغيرا في « بالرما » ، مركز « حركة الحزم » الاشتراكية . وكان هذا المسرح مخصصا لتمثيل درامات اشتراكية ، يقصر عرضها حصرا على العمال المنتسبين اليها . فقدمت فيه درامات حول أحدث حوادث صقلية ، مثل « **اضراب غير محروس** » ، وهي مونولوج حول اضطرابات « كالتا فوتورو » ، وهكذا دواليك ، من حدث لآخر . وان المسرح العامي الصقلي ، الذي كان « لويجي كابوانا » (Luigi Capuana) و « نينو مارتوليو » (Nino Martoglio) أشهر من مثله ، يبدي ، عموما ، تكريما شديدا « للحس المسرحي » ، البالغ القوة لدى الممثلين الكبيرين « جيوفاني كراسو » و « انجيلو موسكو » . وان مؤلفيه ، حتى عندما يفدون من الملوسة الادبية ، كما هي حال « كابوانا » النموذجية ، فانهم لا يسقطون في تلك المساوىء ، ذات الطابع الاكاديمي أو الايديولوجي . وهم لا يشغلون الا بانشاء بنى مسرحية متينة ، تساعدهم في ذلك ، الحقائقية التي ينادون بها . فان « بيرانديلو » نفسه ، في أولي كتاباته ، لا يفلت من تحفظات فن مسرحي لا مخاطر فيه ، كما أوحاه اليه « موسكو » ، ويبوق يكنسه ، فيما بعد ، اذ اكتشف أن المسرح رثاء ، يقصد به دعم أشكال الرثاء الاجتماعية .

ـ ان دراما « جيوستي ـ سنوبولي » توفق بين التمثيل الحقائقي على طريقة « فركا » ، وبناء خشن ولكن متين ، على طريقة درامات اللصوص (انه المخطط الرومانسي للطاغية الذي يثأر منه المسكين ، لاذلاله ، بالعنف) . وان بيئة المنجم الكبريتي ، وشخوصها الرئيسيين كما صوروا ، تظهر

بوضوح خضوع الشخص المباشر لشرط البيئة . وان المسرحية ، وقد ارتبطت بتاريخ هذه السنوات ، تبسط موضوع الخيانة الطبقية وموضوع المراة التي يجتذبها وضع ممتاز ويلتهمها . وان اللغة (الايطالية) لتعبر عن انفعالية ملتهبة .

ومنذ عام ١٨٧٥ ، كان « جياشينتو كالينا » و « ريكاردو سلفاتيكو » (Ricardo Salvatico) قد بدآ العمل مع فرق « البندقية » . وبعد عام ١٨٩٠ ، ارسى « ألفريدو تستوني » (Alfredo Testoni) (١٨٥٦ — ١٩٣١) في مسرحيته الهزلية « المستاجرون » ، و « اوكستو نوفيلي » (Augusto Novelli) (١٨٦٧ — ١٩٢٧) في أعماله القصيرة ، منها « الميت الصغير » المؤثرة ، القواعد لمسرح عامي ، « بولوني » و « فلورنسي » على التوالي . ولم يكن « تستوني » و « نوفيلي » ليواجها ممثلين كبارا . ولكن ما كان من شأنه ان يبدو ضمانة ، أصبح عقبة ، لان ذلك حال دون تأكيد مسرحهما على الصعيد القومي ، وابقاه في نطاق الريف .

بعد نشوء المملكة الايطالية مباشرة ، ظهر الاحساس بثقل جمهرة من المسائل المطروحة على الامة . وفي نهاية القرن ، كذلك ، زلزلت انتفاضات عنيفة الاسرة الاجتماعية . وكانت تتصاعد خصوصا من الطبقات الشعبية (وانتشرت الحركة ، من « حزب الحزم » الصقلي ، الى اضطرابات « ميلانو » ، تحت علامة الاشتراكية الناشئة ، مع ان التمرد كان ، في بداية الامر ، عفويا) . وفي هذه الاثناء كانت البورجوازية قد حققت الاستقرار لشروطها وقواعدها في الحياة . وتقابل هاتين المرحلتين نتاجات مسرحية مختلفة ، وجماهير مختلفة ، وممثلون مختلفون ، وتقاليد مختلفة ، ونتائج مختلفة .

واستعاد « جياشنتو كالينا » (Giacinto Gallina) (١٨٢٥ — ١٨٩٧) النماذج الحقائقية ، ملطفا اياها بغنائية رقيقة ومؤثرة . فقد أعطى في « محدثو النعمة » (عام ١٨٧٧) ، و « صاحبة السعادة » (عام ١٨٨٨) و « عائلة العراب » (عام ١٨٩٣) ، لوحة خساسة ، واحيانا

مرة ، عن الحياة العائلية لدى البورجوازية الصغيرة ، وهو يطور بعض الموضوعات الكولدونية ، كي يفضي الى استبطان سيكولوجي جديد ، في سياق من التحليل الاجتماعي .

وبعد بضع سنوات ، طور الجيل ، الذي تبع مباشرة جيل «جياكوزو» و « كالينا » ، النتاج المسرحي ذا المعنى الاقليمي والحقائقي ، وحاول تأليف أدب ، يستند الى أساس حقائقي ، ويشتمل على المسرح الشعري ، ودراما المسائل الكبرى ، والمغامرة الروحانية .

ان « ريكاردو سلفاتيكو » (Riccardo Salvatico) (١٨٤٩–١٩٠١)؛ في « **افــراط للزينــة** » ، و « رينــاتو سيموني » (Renato Simoni) (١٨٧٥ – ١٩٥٢) في « **الارملة** » و « **شفق** » و « **وداع** » او « **كارلو كوتزي** » ، يحمــلان للمســرح البندقي عواطف ذات حميمية مكبوتة ومشحونة بالحنين ، وجمال طبيعي و « هزيمة » ريفية (بالمعنى الشاعري للكلمة) ، دون ان يتخطيا ، مع ذلك ، حدود ملاحظة الاجواء ، ووصف الطباع .

ان بطلي « **ضائعون في الظلمات** » (عام ١٩٠٥) لـ « روبرتو براكو » (Roberto Bracco) شخصان مؤثران من بؤساء نابولي : عازف كمان أعمى ، ورفيقته التي يثقلها ظل « دوق » تخلى عن أمها ، وأبقاهــا في البؤس . وقــد مثل « كراسو » الاعمى في فيلــم « نينو مارتوليــو » (Nino Martoglio) وهو أول ممثل « للأسلوب الايطالي » (الملتصق مباشرة بالواقع ، وهو مشتق من الاصل العامي ، في أفضل نماذجه ، الشهيرة اليوم) . وان « **ضائعون في الظلمات** » ، بالوان مناخها القاتمة والمتوهجة ، وبعنف قصتها الواقعي ، تنتمي الى أبرز نماذج لوحــات الحياة الشعبية ، الملتقطة من صلب الواقع . انها المسرحية الوحيدة لهذا المؤلف التي ما زالت تستحق الاهتمام .

دانونزيو :

شـــاهد القــرن الجديــد « كابرييلــه دانونزيــو » (Gabrielle (D' Annunzio) (١٨٦٣ــ١٩٣٨)، نسج، على لحمة المسرح القروي الصقلي ، مسرح « فركا » و « كابوانا » ، اشعاره ورموزه التي استعارها من شعر « ميترلينك » و « سوينبورن » ، الرمزي ، وطبقها على الملاحظة الحقائقية والذوق الفولكلوري . وسيصوغ هذا المزيج ، البارع والذكي على كل صعيد ، في مسرحيتين بعنوان « **ابنة جوريو** » (عام ١٩٠٤) و « **المشعل تحت المكيــال** » (عــام ١٩٠٤) . فاليوم تلاشت الزخــارف والبهارج ، وتعرى التكلف والتقليدية والانتحال. وان مسرحيتي « **المجد** » (عــام ١٨٩٩) و « **اكثر مــن الحب** » (عــام ١٩٠٦) ، ذات الالهــام البورجوازي ، تشهدان ، بغرابة احيانا ، على تشوه تصورات ، ستصبح ، فيما بعد ، فاشية . وتظل « **المدينة الميتة** » (عام ١٨٩٨) و « **فرانشيسكا داريميني** » (عام ١٩٠٢) و « **سفينة** » (عام ١٩٠٨) ممارسات خطابية ، تتخللها بعض الترضيات الذاتية ، الصوفية او القومية .

* * *

الفصل الثالث

نابولي : الكوميديا الانسانية

سكاربيتا :

ان ادب نابولي الدرامي يظهر تطورا تاريخيا غير متوقع . وهو ، حتى العقد الاخير من القرن التاسع عشر ، يسعى خصوصا لان يمنح الادب الدرامي السائد في اللغة الايطالية او في لهجات اخرى ، صيغة مسرحية ، تنسجم مع اذواق جمهور نابولي . وان الموضوعات المحلية ليست بغائبة ــ حسبنا ان نذكر قناع « بولتشينيلا » ــ ولكن حضورها يعود لتحريض خارجي ، يتخذ هنا تعبيرات مميزة . وينقاد المؤلفون لروح المحاكاة . وفي نهاية المطاف ، فان مسرحي « البندقية » و « توسكانيا » يظلان ، طوال قرون عديدة ، قطبي جذب . وفي نهاية القرن التاسع عشر ، تقوم اكثر الامثلة دلالة على التمثيل الهزلي ــ الذي تمتزج فيه الاوساط والطباع ، وفق التقليد الايطالي ، على خلفية لاذعة احيانا ، واحيانا مؤثرة ــ في مسرح «ادواردو سكاربيتا» (Eduardo Scarpetta) (١٨٥٣ ــ ١٩٢٥) « الذي خلف ، في اعجاب جمهور نابولي ، اخر « بولتشينيلا » ، « انطونيو بيتيتو » ، وقد كان تلميذه المفضل . واضطر الظرف « سكاربيتا » الى تجديد مواد عروضه ، آخذا بالاعتبار ، قبل كل شيء ، ضرورة النجاح . وحاول بادىء ذي بدء ، ان يتدبر الامر بممارسة الابداع المباشر ، فكانت له « بؤس ونبل » (عام ١٨٨٧) ، يتحد فيها الاختراع الهزلي الخالص مع ملاحظة ملامح مميزة وميول . انها « فارس » الجوع ، البطل الحقيقي ، كما في اولى « اسكتشات شابلان » (Chaplin) و « فارس » الصراع

العنيد ضد الجوع ، وقد هزم في انطلاقة بطولية ، بعد مصاعب كثيرة وخطيرة . والجوع في استمراريته ، المترافق بمزاج ماجن وايمائيات وطرفات عين ، جعلنا لنجد انفسنا ، مجددا ، ضمن تقليد « بوليشينيل » ، ولكن بوعي مغاير للاحداث . وتصبح لعبة الجوع وسواسا ، تختبىء فيها ، تحت الحـل الهزلي المعتاد ، مرارة الحياة اليوميـة ، وريبيتها وملحمتهـا .

وسرعان ما نضبت قريحة « سكاربيتا » الخلاقة ، فبدأ يعد الادب الفرنسي اللامع ، فنقله الى « نابولي » ، وترجمه بذكاء الى لهجة «نابولي» . وفي هذه الاعدادات ، ليست بغالبة الملاحظات والشخوص ، المستمدة من واقع « نابولي » : فان التعديل يمضي الى ما هو أبعد من الاصل . وثمة حالة نموذجية على هـذا الصعيد : « **ثلاثة بناطيل محظوظـة** » ، التي استعادهـا حديثا « ادواردو ديه فيليبو » (**Eduardo de Filippo**) . فالكوميديا تنطلق من مخطط « ارلوكان » ، بشأن الحظ الذي يهبط تماما حيث يشتد ثقل الشرط الاجتماعي . والموضوع مقتبس من « فارس » فرنسية الاصل ، أعاد النظر فيها « سكاربيتا » ، وأضاف اليها الآن « ادواردو ديه فيليبو » من عنده . وعندما يشاهد تمثيله ، لا يفكر المرء في فقر النص ، ولكن في الجوهر الملحمي ، الذي وفق « ادواردو » ورفاقه الى استخراجه بوسائل بسيطة جدا . فالمنظفون المضربون من أجـل الحصول على زيادة خمس ليرات في اليوم ، والخبز الذي يتخاطفه الناس من الافواه ، وساحة نابولي الصغيرة حيث يقارن كل انسان بؤسه ببؤس الآخرين ، ويوضح أسبابه ، كل ذلك لوحات حية ، ذات ألوان صريحة وقويـة .

فيفيـاني :

في ختام وجود « بولتشينيلا » الطويل ، نرى شخصه يلوب في تحليل جديد لشعبه ومآساته ، يقترحه «رافائيله فيفياني» (**Raffaele Viviani**) (١٨٨٨ ــ ١٩٥٠) بمرح ليس هو من « روح بوليشينيل » ، في شيء ،

وبثراء عظيم من عناصر تسهم في خلق « كوميديا انسانية » ، تكون « نابولي » مسرحها . ايسعنا اليوم ان نقدم عرضا لعمله ، في حين ان الحياة التي كان يحققنه بها على المنصة ، هي بعيدة في الزمان وفي الذاكرة ؟ ايسعنا ان نمارس حكما ناقدا على مسرح لايتخذ مظهره الحقيقي الابتحققه على الخشبة ، والذي لن يعود يتخذه بالطريقة نفسها ، التي كانت لـه عندما كان مؤلفه يؤديه بها ؟ فههنا فجوة لن تردم ، حتى لو جاء يـوم مؤكد ـ في عود للامور ، يمكن منطقيا توقعه ـ اضحت فيه مسرحيـات « فيفياني » قيد التداول ، واحتلت فيه ، في نطاق مسرح القرن التاسع عشر الايطالي ، هذا المكان الذي يعترف فيه اليوم ، مثلا ، لكل مـن « بيلـي » (Belli) و « برتـا » (Porta) في الشعر الايطالي في القرن الاخير . ولكي ننتقل من مقارنة لاخرى (بقصد توضيح بعض العلاقات ليس الا) ، فثمة ترابط تاريخي مماثل ، بين ، من جهة ، « ليوباردي » (Leopardi) وهذين الشاعرين العاميـين الكبيريـن ، و « بيرانديلو » و « فيفياني » ، من جهة ثانية : وهو ترابط يسعنا ، اذا مـا بسطناه واوجزناه ، أن نسميه علاقة طبقية . وان العلاقة بين الارستقراطيـة والبورجوازية في القرن التاسع عشر ـ وخصوصا في نصفه الاول ـ تقابلها في ايامنا علاقة بين البورجوازية والطبقة الشعبية . وكما ان « ليوباردي » يستعيد لصالحه قسما كبيرا من المطالب التاريخية التي لبورجوازيـة « الانبعاث » ، نرى « بيرانديلو » ، في تصويره للفلاح الصقلي ، تصويرا مرحا ومثاليا ، يوضح طبعه والجانب الايجابي من سيكولوجيته ، وحسه بالحياة . وان « رافائيله فيفياني » ، من وجهة النظر هذه ، يسجل مرحلة حاسمة في تاريخ المسرح الايطالي : انها المرة الاولى التي يتبدى فيـه الاسهام المباشر للخلق الشعبي (ويتحقق ذلك من ترابطه مع الوقائع) .

يقول تقليد راسخ جدا في ايطاليا ، ان « فيفياني » ولد « أن اجيـز لي القول ، فوق خشبات المنصة : منصة مسـرح الدمى الصغير جـدا (Opera Dei Pupi) ، الذي احتضن ، في نابولي كما في صقلية ، جميع الانفعالات المسرحية .

عام ١٩١٧ ، اثر هزيمة « كابوريتو » ، أمرت الحكومة باغلاق مسارح المنوعات . فحوّلت فرق كثيرة ، ومنها الفرقة التي كان « فيفياني » آنذاك يعمل فيها ، عروض المنوعات الى عرض من جنس جديد ، تنسجم فيه الاغاني و « الظلال الهزلية » ضمن حبكة درامية حقيقية ، تمثل نثرا . وفي البدء ، كانت المداخلات في مجرى هذه الحبكة ، كثيرة ، وتستلهم مصادر موسيقية مستقلة ومتنوعة جدا . ثم نشأت الاغنية الدرامية ، وهي تأليف مسرحي يستوحي اغنية واحدة ، ذات خلفية روائية ، كالتي عرفتها العصور الوسطى ، ويطور عناصرها وشخوصها . وفي هذا الجنس، فان العمل الذي بدأ به « فيفياني » نشاطه في ٢٤ ك١ (ديسمبر) عام ١٩١٧ ، في مسرح « أمبرتو » (Umberto) وهو بعنوان « **الزقاق** » ، يحمل في ذاته بدايات ، قدر لها ان تعرف تطويرا واسعا في السنوات اللاحقة .

فالغناء لدى « فيفياني » ، يملك نفس وظيفة القمة ، وخط الذرى في مجرى القصة الدرامية ، الذي ستكون له فيما بعد لدى « بريشت » . ولكن في حين ان هذا الحل يعكس ، لدى « بريشت » مقتضيات حضارة ووعي مسرحيين ، فهو ينبع لدى « فيفياني » ، من معرفة غريزية وعميقة بالجمهور ، وخصوصا بجمهور « نابولي » ، وكذلك من تضمينات رؤيته المسرحية ، ومن الامكانيات التي كان ، كمؤلف ، يهبها لنفسه كممثل .

وبفعل نجاحه الاول ، برهن « **فيفياني** » عام ١٩١٨ ، على غزارة استثنائية . فهو يعمل باخلاص وتصميم ، سواء بوصفه مؤلفا او ممثلا او مخرجا ، ويسلك دونما شرود ، الدرب الجديد ، يتبعه فيه فريق من الممثلين الاوفياء . فقدم سلسلة من المسرحيات ذات الفصل الواحد : « **شارع طليطلة ليلا** » ، و « **ساحة المحطة** » ، و « **حي القديس انطونيو** »، و « **شارع بارتينوبيه** » ، و « **محطة بحرية** » ، و « **باب كابو** » ، و « **ساحة البلدية** » ، و « **فندق ريفي** » . وفي عام ١٩١٩ : « **مقهى ليلي ونهاري** » ، و «**شاطىء سورنته**» ، و « **مسرح عدن** » ، و « **الزفاف** » ، و « **قديسة لوشيا جديدة** » ، و « **عيد بييد يكروتا** » ، و « **ريف نابولي** » . وتنغلق الدورة عام ١٩٢٠ ، بفصل ذكي من سيرته الذاتية تحت عنوان «**حياة**

فيفياني البوهيمية » ، يجسد فيه المؤلف ـ الممثل ، شخصه بالذات : فيمثل « رافائيليه فيفياني » نفسه كما كان قبل عشر سنوات . فيتخطى هنا اطار « الفارس » في مشروع يذكر ب « دخيل فرساي » : انها قصة رجل المسرح .

والى جانب الحاجة الى التعبير عن نفسه بتمثيل حياة شعبه ، كثيرا ما يضع « فيفياني » ، كما في طباق ، الذريعة لمتعة المسرح . وكما يلاحظ من مجرد قراءة العناوين ، فانه يلتقط اكثر الجوانب مأساوية في « نابولي » ، ويقدم عنها لوحة ، ذات طابع جوقي ، كل ما فيها يساعدعلى ابراز لحظة مأساوية في صميمها . ولكل وسط ، ولكل فريق اجتماعي ، يصف « فيفياني » ابرز ممثليه من الشخوص الذين يؤلفونه ، في منظور يتيح دوما المجال لتدخل الجوانب الصريحة الهزل ، كي يبلغ ، في نهاية المطاف ، جوهرا يقوم على الاسى والالم . وتقتصر اولى مسرحيات الفصل الواحد ، مسرحيات عام ١٩١٨ ، على رسم ملامح العناصر المختلفة لاطار واحد . وان تطويرها (ولنقل : مصيرها) لا يزال سجينا ، لا يخرج من غلافه . ويرد العمل الى مناوشة ، والى خبر تافه .

فان « محطة بحرية » دراما المغتربين والعالم الصغير الذي يستغلهم . فيقلع المركب من الرصيف ، من دون « مينكوكشيو » ، الذي تأخر في البر ، وقد اجتذبه القمار ، فيفرق بذلك بينه وبين امه « جيمينا » .

وفي « حي القديس انطونيو » ، « صعلوك » (اي عاطل عن العمل) تخلت عنه زوجته ، فيقرر اختيار اخرى كي يواصل عيشه . وفي عمق الخلفية ، كنيسة الرغبة ، وهي تهيىء عيدا دينيا .

في « ساحة البلدية » ، يطلق « باسكالينو » النار على رئيس الورشة ، لانه كان يغري زوجته .

وفي « باب كابوانا » ، تقتل امرأة عاشقة وغيور ، بيد رجل لوثت سمعة زوجته .

وتستعيد « **طريق طليطلة ليلا** » و « **فندق ريفي** » شخوصا ونصوصا ظهرت في عروض المنوعات السابقة . وتظل الوقائع فيها من وحي الحياة اليومية ، وان كان ثمة روح متحفز ودرامي يتدخل دوما ليسندها : فان فيفياني يعري لحظاتها الحاسمة ، ويقودها الى ذروة تكشف قلق الايام . مع ان ما يصادفنا في « **فندق ريفي** » ، هو خصوصا ، بعد ظهر الاحد ، هرج فندق ونزلائه ، يتخلله عمل طيب يقدم عليه صعلوك ، اذ يمنع عاشقين من ارتكاب حماقة .

ويصف فيفياني « **مقهى ليلي ونهاري** » ، باغانيه واهازيجه ورقصاته، في حزنه الصميمي . فوراء الشخوص الذين يستعرضون فيه ــ من عشاق الحياة الى العاطلين عن العمل الذين لا يعرفون اين يبيتون ــ تكمن مأساة مدينة تتناثر .

ويبلغ هـذا النتاج ذروتـه في « **الزفاف** » ، ذات الفصلين . فان « بيبينييلو » و « ماكولاتينا » يودان الزواج . ولكن القدر يحول دون ذلك . ويفرق المرض والفقر بينهما الى الابد . فتتزوج « ماكولاتينا » تاجـرا غنيا ، هو « فنشنزيو » . واثناء الزفاف ، وهو احتفال غبي ، لا ضرورة له ، يسترسل فيه العازف والمهرج « كوليتا » في حماس كلي ، يعلن ان « بيبينييلو » يحتضر . فتهرب العروس الشابة ، وقد استبد بها اليأس، ويظل الزوج وحيدا ، مع العازف ، الذي ، بعد اذ تلقى اجره ، يبتعد وهو يتمنى له مائة يوم كهذا اليوم ، اذ ظل بعيدا عن المأساة ، مشغولا فقط بجوعه واكله . فلكل مأساته . وكل يسهم في تأليف هذا المجموع من الوقائع والمغامرات ، والالام والافراح . والموسيقى ترافق كل ذلـك بهدوء ، وتأتي الاشعار بمثابة خاتمة كامنة في العمل .

وتستعيد « **ريف نابولي** » الالهام الريفي للكوميديا الايطاليا ، دون ان يكون « فيفياني » وعى ذلك بصورة مباشرة . ولكن الجو المثالي قد أقصي نهائيا ، لصالح تذكير مباشـر وجوفي للحياة الحاليـة ، في أدق

تفاصيلها . وتتبع الحبكة ، كالعادة ، خطاً لا باس بوضوحه ، وايجابيا في ما ينطوي عليه من بداية : النزاع بين اب وابنه ، حول زواج مصلحة . ويمكن ذلك من اظهار العالم القروي في مرحه ، كما في آلامه : ويستخرج منها « فيفياني » ملاحظات زاخرة بالنضارة ، ويثبت مختلف الطباع فيها ، ويستخدم ، في الوقت نفسه ، جوقة ليحقق لها وحدتها .

ليست ((عيد بييد يكروتا)) بالكلية سوى لوحة : زاخرة ومتنوعة ، ومتالقة بكل غنى الالوان والنبرات والاصوات .

في هذه المرحلة الابداعية الاولى ، نشاهد الهيمنة الاولية لعنصر الجوقة ، تخلي المكان لتوازن بين الجوقة والمناخ ، وبين الفرد والجماعة — وذلك بالتوازي مع نمو الروح الدرامي .

وما بين عامي ١٩٢١ و ١٩٢٦ ، تركز عمل « فيفياني » على الشخص ، بوصفه فرداً طبعا ، ولكن ايضا بوصفه تعبيراً عن وسط ، وعن عالم ، وعن شرط . وتشدد العناوين نفسها ، في معظم الاحيان ، على هذه العلاقة الاساسية : ((سيرك سكوبليا)) (عام ١٩٢١) و ((خبـر تافه)) (عام ١٩٢٢) ، و ((صيادون)) (عام ١٩٢٤) و ((المرمى)) (عام ١٩٢٤)) ، و ((غجريون)) (عام ١٩٢٦) ، و ((موت كرنفال)) (عام ١٩٢٦) ، و ((صعلوك من كرتون)) (عام ١٩٣٢) . فههنا عوالم قريبة جدا من « فيفياني » ، على علاقة مباشرة بتجربته اليومية . وهو يستلهم حدثا استاثر بانتباهه ، عندما يتحدث عن عالمه ، وعن الوسط الشعبي الذي ولد فيه ، وحيث ترعرع . وسيستمر هذا الموقف الاساسي حتى اخر مسرحية كتبها « فيفياني » بمفرده ، ولم تمثل قط ، هي ((البناؤون)) (عام ١٩٤٢) .

ان فترة نشاطه المركزية تقابل اتساع نجاحه الى ايطاليا كلها ، والى انتاجه لمسرحيات في ثلاثة فصول . بالطبع كان بوسع « فيفياني » ، منذ ذلك الحين ، ان يعير عروضه المزيد من التامل والاعداد ، وموضوعاته ،

المزيد من التطوير . وبعد عام ١٩٣٠ ، طرات عليه مرحلة من الانطواء ، واحيانا من التنازل امام النماذج البورجوازية للكوميديا العامية . وواصل « فيفياني » الكتابة والتمثيل ، واحرز دوما نتائج حية ومكتملة مسرحيا ، ولكن حدث لموضوعاته ان تكررت ، أو اعترتها التفاهة ، أو غاصت احيانا في التجرد ، ما لم تتجه نحو حلول سهلة ، ضمن نظرة ابوية الى هذا العالم الشعبي (وهي رؤية يجب القول انها كانت واسعة الانتشار آنذاك) .

تتبع « سيرك سكويليا » الخط التقليدي ، وهي تبعثه مجددا وتشحنه بتوتر : اذ تعتمد اشكال السيرك وتمارينه . وفضلا عن ذلك ، فان المنحنى الدرامي ، بدوره ، يبرز بوضوح من لوحات البيئة والاخلاق ، التي للادب الدرامي البورجوازي ، اذ يحدد تضامنا انسانيا جديدا : وهكذا ، يتخطى الشخوص ، على صعيد الشعور ، الشرط اليائس الذي قادهم اليه المجتمع والوجود . وثمة قصد مشترك تشارك فيه « غجريون » و « سيرك سكويليا » ، هو اسقاط بعض المواقف الرمزي ، على المستقبل ، وتصوير المخرج التاريخي الذي كان هؤلاء الناس ، وما زالوا ، يبحثون عنه . وتلحظ في ذلك ، سمة الشعور المأساوي بالعجز ، الذي أصاب بالشلل ، في تلك السنوات ، البروليتاريا الايطالية . ويظل شخوص هاتين المسرحيتين على الحد بين الطبقة العاملة أو الحرفية والبروليتاريا الدنيا . ويتعرض ارتقاؤهما الى الوعي الطبقي لانقطاع مستمر . وتظهر « غجريون » هلوسات غجري شاب تسحقه سلطة زعيمه ، وتفقده كل رجاء في الحب . ويدور العمل في مناخ يمتزج فيه الحس البدائي بالسحر ، والمجازفة الدائمة التي تبسطها الحياة ، والاهواء والنزاعات والمصالح والرغائب ، التي يخنق بعضها بعضا . واللغة ، عامية في الغالب ، تزخر بالعفوية التي طال كبتها ، داخل نفوس بدائية ، قلما الفت التعبير عن ذاتها .

وفي « المرمى » ، تتيح اللوحة الساخرة والمترفعة ، المجال لحكم أخلاقي على النزاعات الحميمة اليومية . فان علاقة انسانية ملتبسة ،

واضطراب المشاعر الخفي ، يقودان الى ادانة غالبا ما تصيب البريء ، الواقع في اشراك المؤسسات .

وتصف « خبز تافه » و « الصيادون » الحياة اليومية ، في الحالة الاولى ، في بيئة بورجوازية صغيرة ، وفي الحالة الثانية ، في وسط شعبي. وذلك بواسطة نزاعات عنيفة : وهنا ايضا ، يستخدم « فيفياني » مواجهة دامية النهاية ، كي يحدد عالما ، بما فيه من متاعب ابدية او غير متوقعة . فتضع « خبز تافه » في المقدمة ، « وجه انسان ابله » ، وهو « بريء » يتجاوز ، بعد عذاب طويل ، أشكال الكبت لديه ، ويوفق الى كشف الحقيقة . وفي مناخ نمطي ، تعيد « الصيادون » رسم دراما حب مَرضي، مع نتائجه . فتبرز الشخوص فيها مباشرة من طبيعة بشرية تتآكلها أهواؤها . ويتبنى « فيفياني » طبيعية مستوحاة من « فركا » ، ولكنه يتخطاها بفضل مجرى الفعل الدرامي ، الذي يجعل من الشخوص كلها وجوها حية . ويظل الحوار والبناء جوهريين ، مرتبطين بالطبيعة ، وبالالتزامات التي تفرضها ، وبثقل العمل ، اليومي .

وعلى العكس من ذلك ، فان « موت كرنفال » و « صعلوك من كرتون » تستهدفان دلالة رمزية ، خلاقة لانماط ، اخذت الضرورة الاخلاقية تبزغ فيها . فلولاهما صريحة الهزل ، وان كان شخوصهما ، وهم مخلوقات اجتاحتها الاوهام ويتعرضون لسقطات شنيعة ، لا يلمحون قبسا من نور في وجودهم ، وان كان حب الشاب والفتاة يتوقف على ربا الرجل العجوز، الذي صمم بعناد على الحؤول دونه . وان المرابي العجوز ، الذي ظن ميتا ، يعود ليمارس ضغطه . فالهزل يتفجر في ما هو مأساوي في الصميم، صاخبا ، مضنيا . وتسجل « صعلوك من كرتون » بوضوح - وربما بوضوح مفرط - تشكيل بروليتاريا ، انطلاقا من البروليتاريا - الدنيا في نابولي. فقد كان البطل يعيش من أساليب العنف ، من « شريعة البيئة » التي كان البقاء فيها وقفا على الاقوى . فيقضي سنوات عديدة في السجن، ويفهم ضرورة العمل ، وفرح تأسيس أسرة . فيتخلى عن مهمة الصعلوك . ويبدو انه أصبح فردا من « كرتون » : في الواقع ، اكتسب ضميرا متفوقا ،

وهو يدافع عن تطلعه ضد كل خطر خارجي ، بثمن تضحيات صعبة على كبريائه . وكما هي الحال دائما لدى « فيفياني » ، وقد يجوز لنا ان نقول : اكثر من اي وقت مضى ، فان الطبع المركزي وتطوير الموضوع يرتكزان على بنية متينة . ومع ذلك ، يستشف فيها تصنع المهنة ، والقصد الذي يتغلب على الطبيعي ، على الرغم من كمال الرسم .

ان ((فيفياني)) ، وقد بلغ هذه النقطة من عمله ، وحول بعض مبدعاته التعبيرية الى رتابة ، في اطار نشاط مسرحي لا يزال ، مع هذا ، غزيرا ، سيواصل انتاجه ، ولكن دون ان يستطيع الافلات من انحدار للوريجي .

ديه فيليبو :

يستلهم « ادواردوديه فيليبو » ، منذ بداياته ، موضوعات « ادواردو سكاربيتا » ، ويطور منها ما كان هذا الاخير قد تخيل ، ثم أهمل الاهتمام به ، بعد ان اعتمد النتاج الفرنسي . فقد ولد في « نابولي »، في ٢٤ ايار من عام ١٩٠٠ ، وبدأ في سن مبكرة ، التمثيل في فرقة « سكاربيتا » مع اخيه « بيبينو » (Peppino) واخته « تيتينا » (Titina) . ثم التحق بالفرقة العامية التابعة لـ «مسرح نابولي الجديد» (Teatro Nuovo di Napoli) . وفي عامي ١٩٣١ — ١٩٣٢ ، ألف ، مع اخيه واخته ، فرقة « المسرح الهزلي » (Teatro Humoristico) وقد أمدوه بانفسهم بنصوص جديدة ، ولا سيما « ادواردو » . وفي عام ١٩٤٣ ، انفصل عن اخيه « بيبينو » . وظلت اخته « تيتينا » الى جانبه حتى عام ١٩٥٠ .

ان هذا البحث عن شكل مثالي ، الذي نشده جماليو بداية القرن العشرين ، والبحث عن دلالة ميتافيزيقية ، تفاوت وضوح التعبير عنهما بعد الحرب العالمية الاولى ، او البحث عن « الغرابة » ، ان كل ذلك احل « ادواردو » محله المطلب الاخلاقي ، وهو يعبر عنه بفحص السيكولوجيات

والطباع ، كما يحولها الوجود . ويكتشف « ادواردو » تطورها في اللغة المباشرة ، لغة المعارضة والبوح ، والبغض والحب ، والغيرة والتملك . وهي تعكس مسارا تاريخيا ، ومرحلته الراهنة ، التي تتسم بالامتصاص التدريجي للمادة الشعبية في اطار من البورجوازية الصغيرة .

ان مسرحياته الاولى تؤثر مسرحة شخوص على هامش المجتمع ، يريدون استرداد المكان الذي يعتقدونه من حقهم . فنحن هنا بازاء تنازل اخلاقي ، حتمه تنازل تاريخي يبدو ، في نهاية المطاف ، ان هؤلاء الشخوص يتمردون عليه . وقد تم تمثل تجربة « ادواردو سكاربيتا » المسرحية في عمق ، ولكن دون المس بحقيقة الرسوم السيكولوجية . وهي تجربة أخذ بها بوصفها مرآة لمطالب الجمهور ، الذي ظل وفيا جدا لـ « سكاربيتا » . وان نجاح « ادوادو ديه فيليبو » العظيم ، يعود بالتحديد الى انه يصور بعض الوقائع التي يعاني منها الجمهور مباشرة ، مما يتيح له ان يقيم معه اتصالا مباشرا .

يتسم « ديه فيليبو » في اولى كتاباته ، بطابع يتأرجح بين التشرد"ية والمفارقة . فقد لوحظ منذ عام ١٩٢٠ ، في مسرحية ذات فصل واحد ، بعنوان ((**صيدلية مناوبة**)) ــ وهي « مقطوعة » هزلية ليس الا ــ أصالة مخيلته ، ولا سيما **نزعته المرحة** : « انه مرح مثير » ذو نوع فريد جدا ، فيه من الالم أكثر مما فيه من المرارة ، ومضحك في استعطاف . فما زال ظل « بيرانديلو » بعيدا ، وان كانت ((**اللباس الجديد**)) (عام ١٩٣٦) مستمدة من احدى قصصه . فقد باتت طبيعية « مسرح نابولي الفني » ، بالارتها الدائمة ، تنتمي الى عصر آخر . فان « ديه فيليبو » يعطي تصويرا حيا وحادا لقطاع انساني ما .

وهو يحرص ، خصوصا ، على وصف المصائر والكوارث . ويحاول بعد ذلك ، وفي لباقة وتواضع ، ان يعطي تفسيرا عنها .

ان مسرحيات « **رجل ورجل ظريف** » (عام ١٩٢٢) و « **سيك ـ سيك الساحر** » (عام ١٩٢٩) و « **قل له دائما نعم** » (عام ١٩٣٢) ، ليست سوى « فارسات » ، ولكنها فارسات بكل معنى الكلمة ، زودت بجميع الامكانات الكامنة في هذا الجنس . ويرجح انها كتبت على الاغلب دفعة واحدة ، في شكل حر ، ولغة تداني قدر الامكان الحياة اليومية . وهي تسجل ظهور الاخوة الثلاثة « ديه فيليبو » على المسرح ، وهم في كامل موهبتهم ، يستسلمون للعبة التخيل الخصبة ، ولتذوقهم للوجود ومفاجآته .

ولقد كانت « **الميلاد في بيت كوبييلو** » (عام ١٩٣١) أول نجاح كبير لـ « ادواردو » مؤلفا ، وللثلاثة «ديه فيليبو » ، ممثلين . وكانت ، في الحقيقة ، مسرحية ذات فصل واحد ، وجدت امتدادها السليم في فصل ثان ، ثم اثقلت بفصل ثالث حشوي . فيعطينا الفصلان الاول والثاني ، أروع ما في فن « ادواردو » : فيظهران حسه وشخصيته الفنية . ويجد مرحه نقطة توازنه في شخوص هذه المسرحية ، الذين يبدون على درجة عظيمة من الالفة مع مؤلفهم (ويقال ان « ادواردو » صور جده ، في شخصية « لوقا ») . ولا يستمد وسائله الا من التجربة المعاشة ، ومن استعداده الغريزي لنقل الحياة الى المنصة ، وللتصوير الموضوعي لعالم ، ولإله الخفي . وتقوم تقنيته على استعمال كلمات الحياة اليومية ، الخشنة ، وعلى انشاء تسلسل منطقي بين الاحداث ، بحيث يكشف الطباع والازمات لدى الجماعة العائلية كما لدى الفرد . وتكمن أصالة « ادواردو » في انه يكتشف في ما هو أبعد من « الفارس » ، المعطى الحقيقي للشخص . وذلك خلال نقاش ونزاع بين الطباع ، بما فيها الاخطاء ، التي تكرههم عليها الحياة ، ولكن في توثب ينشد منه في وضوح ، تطلع محطم : مغارة الميلاد التي يبنيها الشخص الرئيسي في عناد بالغ ، وهو يسمع من يردد له باستمرار انها غير مستحبة . ويعبر عن التعارض بين الطموح العميق والواقع غير المتبدل، في سلسلة من اللمسات السيكولوجية الذكية . وعندما يرتسم موقف ينطوي على كارثة أخلاقية ، يستعيد الشخص ، على فجاة ، اسباب الحياة . « فقد كان « لوقا كوبييلو » يرى

في العالم لعبة ضخمة . وعندما أدرك انه يتوجب عليه ان يلهو بهذه اللعبة، لا كطفل ، ولكن كرجل .. لم يستطع » . فان « لوقا كوبييلو » يلعب ويضحك ، فرحا بالفرح الذي تمده به مغارته ، حتى حانت اللحظة التي شعر فيها بأن خجلـه وهوى ابنته يتبديان في عنف . وعندهـا مضى قدما الى لقاء الشلل والموت . فقد قلو لبراءة « لوقا كوبييلو » ان تعرف الادانة والهزيمة . فهذا الشخص وسواه ضعاف وشبه عزل أمام الوجود. ويتردد المرء في اعتبارهم مذنبين . فقد اجتاحهم الشقاء نتيجة الظروف عينها التي زجوا فيها : من بؤس وجهل الخ .. فهم دمى في أيدي قوى تفوقهم ، من رجال أو احداث ، ولكن ـ وههنا تكمن العبرة ـ ليس الى درجة عدم استشراف مخرج ما ، ونهاية مؤثرة ، تستمـر فيهـا المودّات والمشاعـر .

ان البناء الدرامي لمسرحية « **لا ادفع لك** » (عام ١٩٤٠) لا تشوبه شائبة . ويسلوع الى خاتمته وسط المؤثرات الهزلية ، والمفاجآت بما يرافقه من أشكال العنف والصمت ، دون ان يتسنى للمشاهد الانسلاخ عنه ، وقد جرفــه بغرابته . فمحور المسرحيــة يدور حــول الشغف باليانصيب ، والمغرمين به وضحاياه ، وأصحاب الحظ . صحيح انها تقوم على الحبكة المعتادة التي ترى ، حسب التقليد ، حبا محاربًا يبلغ غايته ، بعد أعتى المصاعب . ولا مبرر لها الا كذريعة وخط موجه ، كي تصف في مودة صادقة ، هوى اللعب ، الذي يحرك ، منذ زمان بعيد ، مختلف طبقات السكان في نابولي . وان شخصا متميزا ، ذا ملامح بارزة ، يعلن حقوق هذا الهوى وواجباته ، وأفراحه ومتاعبه : هو «دون فردينالدو كواليولو» الملقب بالرأس العنيد لتعنته الغبي ، وهو مدير مكتب يانصيب ، يلاحقه سوء الطالع ، فيما هو يصمم على اقتناص الفرصة ، أنى كان مصدرها . ولا يفتقر المخطط الى امكانات . وقـد عولج بطريقة واقعيـة ، ولكنه مشحون بالمرح في سلسلة من الابتكارات المسرحية الزاخرة بالبراعة .

ثمـة مسـرحية الفهـا بالتعـاون مـع « **ارماندو كروشيو** » (Armando Crucio) بعنوان « **الثروة بحرف كبير** » (عام ١٩٤٢) .

وهي لا تفتقر الى قوة . وقد لا يكون من الصعب ملاحظة ثغرات البنية والتقليد ، فيهـا ، على صعيد المواقف والطباع معا . وهي « فلوس » ايطالية خالصة ، مبنية على معطيات مصطنعة ومصادفات . وقد رسم الشخوص فيها رسما سطحيا ، وهم يفدون من مخططات قديمة ، هـي مخططات « بولتشينيلا » . ولكن المسرحية تحمل الى المنصة ملحمة صغيرة حول الجوع والبرد ، لها سماتها الخاصة ، التي تبرزها ابتسامة متشنجة غريبة ، تخفي كل تأثر ، وترتبط بموقف القناع ، « الموضوعي » ، الذي لا يعرف المجاملة .

وفي عـام ١٩٤٢ ، قـدم « ادواردو » ((**الوارث**)) ، بنتيجة تداني الكارثة ، ولم يقيض لها ان تتحول الى نجاح كبير الا بعد ست وعشريـن سنة . فان « ادواردو » يقدم فيها ، وفق حبكة سريعة واحاديـة الخط ، نقدا لاذعا ، ساذجا للاحسان ، يحاكم به ــ ولم يكن ذلك متوقعا منه ــ الاخلاق السائدة ، اي ذات الإلهام الكاثوليكي رسميا . فان « ادواردو » ، يؤزّم ، بواسطة شخص فريد بالكلية ، التعاليم التي يدعو اليها الانجيل ، قليلا او كثيرا ، حول حب القريب وعمل الخير ، فيبرهن على رثـائهـا الاساسي . ويظهر خصوصا الطريقة التي تخفي بها ، في الواقع ، النوايا الطيبة ، التي يمليها التعليم الانجيلي ، مصالح حقيرة ، اقتصادية بصورة عامة . ويحتفظ تقدّمها بشيء من الفودفيل ، ويتركز الانتباه على طبع هو طبع الشخص الرئيسي ، الذي يستسلم للاستغلال ، يمارس باسم المحبة ، في الوقت الذي يعي ذلك بوضوح . فان ((**الوارث**)) تخفي ، تحت مظاهر التمثيل الهزلي ، المرتبط بواقع واضـح ، مادة يمكـن وصفها بثورية ، لانها تزلزل الاسس ذاتها التي تقوم عليها الحياة الاجتماعية ، منذ الاف السنين . وهنا وهناك ، تظل هذه المسرحية القصيرة في نطاق المجاولة ، دون ان يسيء ذلك الى القصد الاساسي ، الـذي يتحقـق في تصوير حالة . ومن الواضح ان هذا التحذير ، ابان ابداعه ، لم يكـن فهمه بالامر الممكن . ولكنه ، فضلا عن ذلك ، قيّض له أن يصادف عـداء لاواعيا . وكان امرا منطقيا ان يعبر عن ذاته في اشكال تافهة ، ليس في ظاهرها ما يسيء . وقد بات اليوم ذا اهمية اساسية ، لانه يطرح سؤالا

مكشوفا ومقلقا اكثر من اي وقت مضى : السؤال الذي يدور حول سلوك للانسان، لا يتبدل، في حين ان اكتشافات عبقريته تتوالى بايقاع مدهش، وتفلت من سيطرته . وسنسمع ، بعد « الوارث » بسنوات ، من يقول: ان الجحيم ، انما هو الاخرون ، او هو الانسان في ذاته . ولكن «ادواردو» كان قد تصور العلاقة مع الاخرين على انها علاقة يجب ان تظهر على حقيقتها ، وتجرد من اقنعتها الاخلاقية . وكان قد فهم ، الى ذلك ، ان شكلا تقليديا ورائجا هو افضل السبل لاقتراح سلسلة من الاكتشافات ، ومواجهة واقع ملموس ومختبر ، بصورة مباشرة .

ان المقاتل السابق في مسرحية « نابولي الثرية » (عام ١٩٤٥) ، يوفق، دون علم منه ، الى تعويم اسرته ــ اقله حتى لحظة سقوط الستارة ــ بعد اذ انجرفت في التعامل مع السوق السوداء ، وكادت ان تغرق . ولكن المشاهد يؤثر ، ابان العرض ، الفوضى الممتعة السابقة ، على اعتماد حل مفتعل ساذج . فالحرب واهوالها بلبلت « ادواردو » . وان تلميحاته، لدى عرض « نابولي الثرية » ، الاول ، الى واقع مايزال لاهبا ــ خصوصا في الفصل الاول ــ احدثت انطباعا عظيما . ولكن الكوميديا لم تكن موفقة جدا في تقدمها ، وقد يكون الموضوع وُفّق بحل افضل في الفيلم الذي اخرجه منها « ادواردو » نفسه . فقد ظهر في احدى لحظات المسرحية، بمفرده على المنصة ، والقى في مواجهة الجمهور ، خطابا اخلاقيا زاخرا بالحزن . فكيف لايقتدر له ضميره ونواياه الطيبة ؟ ولكن منذ هذه اللحظة ، سجل عليه اهتمامه ــ الفاضح احيانا ــ بتحويل عمله المسرحي الى اداة جدل اخلاقي .

واذا ما استثنينا اللحظات النادرة ، التي يريد فيها تقديم العبر ، (وهي تتفق عادة مع خاتمة الفصل الثالث) ، فان مسرحيتي « اشباح لعينة » (عام ١٩٤٦) و « السيدة فيلومينا » (عام ١٩٤٦) تعتبران ، بحق ، عملين يتسمان بغنائية حيية . والشخوص يحملون في ذواتهم مأساة عصرهم وظروفهم ، التي يستمد منها صراعهم ــ المادي ، ولكن المعنوي ايضا ــ .

مــن اجــل البقاء ، شرعيته . وعلى الرغم من ألوان الرثاء والضغــط ، فلن الرباط العائلي يعيد فيها اكتشاف مبرر وجوده ، والقانون الــذي يحكم انفعالاتــه .

وفي ((اشباح لعينة)) ، تبث « ادواردو » رؤيــة الحــالــة النفسية المعاصرة ، اذ حوّل نظر بطله ، الذي كان يريد ان يكون ساذجا وطيبا ، الى نظر مهلوس . فان القدر يضطهد « باسكاله لوجاكونو » ، الرجل الذي يصارع الاشباح ، ولكنه يصمّم على عدم الاستسلام لــه . وتتفاقــم عذاباته ، ويلاحقه الرجال المحيطون به ، فيغوص في تقلبات فوضوية غير معقولة ، وينفصم كل رابطة وكل مبرر للعيش ، ويزدهر الذل والشر في كل مكان ، ويتكاثران ، ولكن « لوجاكونو » يدعوهما شبحين ، لانه يعلم انه ، بعد هذا القدر من الاضطرابات ، سيأتي حل ، في النهاية ، يمكن أن يوثق به ، وان الحياة ستواصل العيش ، ايا كان اليأس الذي يستبد بك . ويكشف حوار مع جار يسكن قبالته ، حكمته وعزاءه حيال اهوال الحياة . ويرفع طرفه الكئيب ، ويجيله في جميع الاتجاهات ، وهــو يزيح اخر ماتبقى من غلالات .

ان عبرة ((السيدة فيلومينا)) بسيطة ومستهلكة : « الاولاد هــم الاولاد » . وان « فيلومينا مارتورانو » لتكشفها منذ اللحظة التي تصرخ فيها ، وهي راكعة امام هيكل صغير للعذراء ، في زاوية احد الشوارع بالقرب من المرفا : « قولي لي ، ماذا يجب ان افعل بهذا الطفل الذي احمله ؟ » . فتجيبها العذراء ، وخصوصا شعور عميق ، بان الطفل يجب ان يعيش . وانه يجب ايضا ان يعيش الاطفال الاخرون ، الذين قد يولدون فيما بعد ، عندما ستضطر « فيلومينا » لان تبيع ذاتهــا ، بعد أن تكون سقطت من بؤس لاخر . فيجب عليها ان تنقذ اطفالها،وان توفر لهم حياة كريمة ، ومهنة ومستقبلا . ولقد أقامت ، منذ عشريــن عاما ، علاقة مع شاب غني وشهم ، استهوته ذات يوم الجياد واللعب . وظلت وفية له ، تخدمه وتختلس منه في سذاجة ماتحتاج اليه من اجل ابنائها الثلاثة . ويغرم عشيقها ، بالطبع ، ذات يوم ، بممرضة شابة،

وينوي الزواج منها . وعندها تتمرد « فيلومينا » ، وتستعد لشتى اشكال العنف . وتكشف علاقتها للخطيبة الشابة ، فتحبط الزواج . وتعترف لعشيقها المذهول بأن لها ثلاثة ابناء ، اخفت وجودهم عنه دائما ، وأحدهم منه . أيهم ؟ سوف لن تبوح « فيلومينا » بذلك أبدا ، أيا كان الثمن ، كي تتجنب ايثار الاب الاناني . ومع ذلك ، فلا بد من تسمية الابناء ، وقد باتوا كبارا ، وبات من الضروري اطلاعهم على الوضع . فتقام اخيرا مراسيم الزواج ، وتنشأ عائلة وسط الفرح العام ، كما درجت العادة في كوميديات الزمان الاول . لقد انتصرت « فيلومينا مارتورانو » في معركتها : فالاولاد هم الاولاد . وأنجزت المسرحية مهمتها في نزاهة ومرح ، وفي حقيقة درامية بسيطة ومباشرة ، جسّدها في أمانة اداء « تيتينا ديه فيليبو » .

وفي عام ١٩٤٧ ، أصيبت أكثر الطبقات حيوية ، في ايطاليا ، بتقهقر اخلاقي رهيب ، وبروح الاستسلام . فعبرت مسرحيتا « ادواردو » اللاحقتان : « **الاكاذيب ذات السيقان الطويلة** » (عام ١٩٤٧) و « **الاصوات الداخلية** » (عام ١٩٤٨) ، عن هذه الترددات وهذا العذاب ، في شكل شخصي خالص ، يبدو معه ان الحاجة المرة الى البوح ، قد حلت محل ضرورة التصوير الموضوعي ، وأخلى فيه ، في الغالب ، الالهام الصادق ، المكان لهاجس التوجيه الاخلاقي . وازدادت هذه النزعة بروزا في « **السحر الكبير** » (عام ١٩٤٨) ، حيث يتيه المؤلف في فلسفة غامضة ، وفي طرح نظري بارد . وقد عولج في « **الخوف رقم واحد** » (عام ١٩٥٠) ، الموضوع الكبير ، موضوع الخوف ، الذي يثيره عموما احتمال نشوب حرب ، في ضعف وسطحية .

وشيئا فشيئا ، تحرر « ادواردو » من هذا البحث الغامض . وفي « **أسرتي** » (عام ١٩٥٠) ، وخصوصا في « **ثروتي وقلبي** » (عام ١٩٥٥) ، نجح في اقامة الصلة مجددا مع الواقع ومع حياة المنصة . وفي « **ثروتي وقلبي** » ، يختم الروح القديم ، روح قصيدة العرس والزواج ، لوحة لبورجوازية نابولي الوسطى ، في شيء من الحبور والسخرية البريئة . فان الحب يفتح جميع أشرعته للريح ، كما يشير العنوان الى ذلك في مكر ،

عندما تدعمه ثروة جيدة . فيبسط « ادواردو » في واقعية ، الحس الراهن بالحياة ، والرابط الذي لاينفصم بين المشاعر والمصالح، والتطلعات التي يبيتها حتما كل موقع اجتماعي ، وكل اندفاعة وجودية . وان المشاهد ليجد نفسه ازاء بناء درامي متين ، وتطوير كثيف وغني بالاحتمالات ، يقوم برصد ما بعد حربنا ، فيدل مجتمعا هادئا الى شروره ونقائصه الاخلاقية الخطيرة ، ويهيئه لفحص ضمير موضوعي .

في ((السبت ، الاحد ، الاثنين)) (عام ١٩٥٩) ـ ثلاثة فصول ، لكل يوم فصل ـ يؤلف « ادواردو » ، من زاوية مضحكة ، مرثاة للحب ، وقد عولج في جوانبه العادية . فينساب العمل ، طوال الفصول الثلاثة ، على الطريقة التقليدية . ويتالف كل فصل من مقاطع مسرحية صغيرة ، تتجاور مثل قطع الموزاييك . وتراعى المعقولية دوما بعناية ، ان في الاحداث أو لدى الشخوص وردودهم . وان ذلك ليحرم المسرحية من كل نكهة روائية ، ويشدها الى اكتشاف « تشيخوف » في ميدان البناء الدرامي : ثمة « تركيب » للواقع اليومي ، صيغ باتقان ، فكشف معناه .

وفي ((مختار حي سانيتا)) (عام ١٩٦٠) ، يحقق « ادواردو » مقصده على نحو تام . فيواجه فنه واقعا يطوقه اذ يسلط عليه النور ، فيظهر نتائج يمكن اعتبارها ، في الواقع ، ثورية اخلاقيا ، على انها ثمرة الحس السليم (ثورية ربما لانها بالتحديد تنتمي الى حكمة شعبية قديمة) . فان مبادىء العمل لدى « دون انطونيو » تنطلق من الحياة اليومية . فلا يمكن « للعدالة » ان تميز بين شهادات مزورة وصحيحة ، بين الذين يعرفون القانون ويعرفون الافلات من سيطرته ، والبسطاء الذين ، على العكس ، يسقطون ضحايا له . وكيف السبيل الى التمييز بين حسن النية وسوئها ؟ ليست سوى عدالته « هو » تستطيع ذلك ، تلك التي لا تتقيد ببنود القانون ، ولا تصغي الى شهادات زور . وتختم الدراما بنداء الى واجبات الضمير ، والى ثقلها الحاسم في الحياة ، يطرح في الوقت نفسه ، سؤالا ملحا . وتظل الخاتمة باستمرار على صلة بواقع كل يوم ، تترجمه بصورة طبيعية الى حياة مسرحية ، وتستخدم ، لهذا

الغرض ، مختلف الاشكال والدلالات : من الايمائية الى الحركة العادية ، ومن الصورة الغنائية الى النفس الهزلي ، القوي التقطيع . وان بساطة الاسلوب لتقود العمل الى سبر حميمية الشخوص ، الذين هم مرايا الحاضر وقياسه .

. . .

وفي « ابن بوليشينيل » (عـام ١٩٥٧ ، وقد مثلت عام ١٩٦١). يجري « ادواردو » تطعيما جريئا بين تصوير الحياة في نابولي ، ورمزية ذات أصول تاريخية، في خط « فرهيرن » (Verhairen) و« ماياكوفسكي » (Maiakovski) . وان واسطة هذا الانتقال هي الدلالة المنسوبة الى القناع (خصوصا قناع « بولتشينيلا ») . فالقناع، في نظر « ادواردو » ، مرادف للخبث والتستر ، والمذلة . فقد اضطر « بولتشينيلا » ، وهو رمز شعبه ، الى اعتماد القناع ، كي يقاوم (داخليا) استبداد سيده . ولكن الازمنة تتطور . فان ابنه « جون » ، الذي عاد من اميركا ، وأكره على خدمة « البارون فوفا ــ فوفا » ، يجد نفسه بدوره أمام خيارات محددة : ولكنه يرفض القناع ، ويريد ان يستعيد وجهه نقيا ونظيفا ، بانتزاعه الحق على الصدق . وليس ثمة قوة تستطيع أن تعترض سبيله. لقد مضى زمان « بولتشينيلا » . وتتلاحق احداث المسرحية في سلسلة منطقية متماسكة ، حتى في جوانبها التي يمكن تسميتها بخارقة ، اي وليدة الخيال والحلم . والعبرة تدرك بسهولة . فتحت ظاهر الاحداث والتموجات المرحة ، تختبىء الحقائق المرة التي اكتشفها « ادوارذو » في محيطه . ويطرأ هذه المرة اضطراب على البنية المسرحية : من ايمائيات وظهورات والعاب منوعات .

. . .

مع الكوميديا الموسيقية « توماسو الامالفي »(١) (عام ١٩٦٣) ، يبدو ان « ادواردو » يريد ان يتحرر من الالوان المعتدلة والحذرة ، التي عرفها أبرز نتاجه ، ويواجه موضوعات ارحب افقا ، وذات بعـد تاريخي او سياسي ، بواسطة شكل لم يعد دراميا بالمعنى الضيق للكلمة . فثمة ،

---

(١) نسبة الى « امالفي » ، وهي مرفأ ايطالي الى الجنوب من نابولي . (المترجم)

في ثورة القائد النابوليتاني « ماسانييلو » (واسمه الحقيقي « توماسو آنييلو » ١٦٢٠ ــ ١٦٤٧) الكثير من الجوانب التي يصعب توضيحها . وان « ادواردو ديه فيليبو » ، اذ أبدع سلسلة من اللوحات المثيرة ، اغدق ، في مهارة ، الابتكارات المسرحية ، والنبرات التي تضفي الانفعال على الحدث الثوري . وتبنى موقفا ساخرا ، صريح الانصاف ، وقد غاب عاملان اساسيان : على صعيد البناء ، تقـدم مسرحي قادر على اثارة الاهتمام حقـا ، وعلى صعيد البطـل ، التعقيد السيكولوجي . فان « ماسا نييلو » ، كما صور هنا ، ينطوي على مساحات ظليلة واسعة ، وقد ظل في طور المشروع. كما تصادفنا ، من ناحية أخرى، بعض التنازلات لدوق العرض الاستعراضي .

وفي ((**العقد**)) (عام ١٩٦٧) ، يعالج «ادواردو » موضوعا ، كان قـد تصدى له مرارا ، ألا وهو ان المصلحة الاقتصادية تشرّط ، في نهايـة الامر ، مجمل السلوك الانساني (هو نوع من « المادية السيكولوجية ») . وليس البطل سوى « ادواردو » نفسه ، في أحد تحولاته الكثيرة : أي هو مكتشف ، بالغ العقلانيـة ، للبنى التي تحكـم المجتمع ، يسعى الى استخدامها في سـبيل وجوه الحـاضر ، وتسخيرهـا لصالحـه . ولا يستخدم « ادواردو » هذه المرة ، لهجة « نابولي » ، ولكنه يواجه العصر الحاضر مباشرة ، واذن لغة مشتركة ، تتحول بتاثير تطور « ايطاليا » الاقتصادي ، الى لغة جديدة ، دوما عن طريق امتصاص اللهجات المحلية ، وتحويلها . وان ابن الشعب ، بفعل ارتفاع مستوى حياته ووعيه الجديد لامكاناته ، ينزع الى تسلق السلم الاجتماعية ، الى المدى الذي تتيحه له حدوده . وهو يرى خلاصه في الحسين قوي لموارده المادية . ووسط هذا الاختمار ، يتدخل الشخص الرئيسي بوصفه رجل أعمال : فيسخر الاموات والقيامات ، والعقود والوصايا ، في معظم الاحيان ، لصالحه . ويبلغ من البراعة ما يمكنه من حمل الآخرين على الاعتقاد بانه يملك قوى خارقة . ونحن بصدد تحقيق مجتمع الرفاه ، في مرحلة ايجابية من بعض الجوانب ، وان ظـل مرتبطـا بالبنى الكلاسيكية . ويعلن شـخوص « ادواردو » ، في وضوح ، أنه لا يمكن تغيير الطبيعة البشرية للمصلحة ،

اذ هي تخضع لقوانين النوع الاساسية . وان منطقه لواضح الى حد ما ؛ وان كانت الدوافع المسرحية تتشابك احيانا .

يستخدم « ادواردو » في مسرحيته الاخيرة ((الصرح)) (عام ١٩٦٩)، رمز الصرح ، كي يودع نهائيا مفهوم الوطن ، والنزعة العسكرية والانفعالات القومية المثيرة . وقد يبدو ذلك احيانا ، انه يوفر ذريعة لرسم معقد لطباع ترتبط بمصير واحد ، رسما تتبارى فيه المعقولية والبراعة في فن التصوير . وجاءت النتيجة وصفا كاملا ، على الصعيد الفني ، للسيكولوجيا الخاصة بكل شخص ، بعيدا عن كل ما يمكن ان يتراكم عليها .

يبقى تأثير نتاج « ادواردو ديه فيليبو » مقصورا على اطار محدد جدا ، وهو ، على كل حال ، يميز اسلوب حياة ، بات اليوم واسع الانتشار . وينجري ، في هذا الاطار ، تحليلا ذا خلفية اخلاقية ، تتضح فيه العلاقات التي تنشأ في رتابة الوجود اليومي ، حيث تظهر شخوص معقولة ، بتقلبات داخلية معقولة ، ما بين الجدران الاربعة التي تدور فيها الحياة اليوم ، في جوانبها العائلية . وتقوم حيويته المسرحية على انه يحمل على ملاحظة المآسي الحميمة ، خلسة تقريبا ، من خلال هزل حوار مستمد من الاستعمال المشترك . وتحت معطيات قد يمكن وصفها بصحفية ، يلحظ بزوغ لحظة تاريخية في السيكولوجيا الجماعية . فان ابداع لغة محكية ، جديدة وكثيفة ، يتيح ظهور اللغة الايطالية الوسط ، تلك الصيغة الحديثة جدا لرجل الشارع ، الساعي — في حمية وغموض — وراء رفاه يمكن تصوره لاول مرة ، ويمكنه الا يظل سرابا ، وينسف — يا لسخرية القدر — سائر القيم الاخرى . وان ملاحظة « ادواردو » هذه لتضحي مادة درامية لاهبة، دون أن يسبب ذلك تلاشي المخلفات الاخلاقية، ومعها ، الضمير .

الفصل الرابع

لويجي بيرانديلو واتباعه

بيراندلو :

عرف « لويجي بيراندلو » (Luigi Pirandello) (١٨٦٧ ـ ١٩٣٦) حتى نهاية الحرب العالمية الاولى ، حياة منطوية وقاتمة . فقد ولد في بلدة « اكريجانت »(١) ، في بيت ريفي يدعى « كاو » ، وتبع دروسا نظامية ، وحصل على الدكتوراه في « بون » ، باطروحة حول لهجة « اكريجانت » . وطوال سنوات مديدة ، انصرف الى التدريس وعمله القصصي . وما بين عامي ١٩١٠ و ١٩٢٠ ، تحول ببطء الى كاتب مسرحي ، وبعد ان هدأت الاحتجاجات العنيفة التي استقبلت جدليته المسرحية ، انتزع النجاح والشهرة ، في بلده وفي الخارج على السواء . وأيد الفاشية ، باسم الارادية والواقع . بالطبع ، لم تنقطع الوان سوء التفاهم والارتياب المتبادلة . وأخذت قريحته الابداعية تنضب بعد عام ١٩٢٥ . واستطاع أن يدخل امرأته مصحا عقليا ، وهي مصابة بالجنون ، وقد كان عاش بجوارها كابوسا مأساويا . وتجول في جميع أنحاء العالم ، في سبيل عروضه المسرحية ، مع فرقته التي كانت « مرتا آبا » (Marta Abba) ممثلتها الرئيسية . وعندما وافته المنية ، نقل ، عملا برغبته الصريحة ، مع الفجر ، على عربة الموتى الخاصة بالفقراء ، وأحرقت جثته .

---

(١) مرفا على الساحل الجنوبي من صقلية . (المترجم)

يجب البحث عن نشوء مسرح « بيرانديلو » في نثره الروائي . وفي محاولة حول أصول المسرح الايطالي ، أكد « بيرانديلو » انها تكمن في كتاب « الايام العشرة » « الديكاميرون »(٢) ، لان كل ما فيه من طباع ومواقف ، ولغة (محكية) واحداث ، يستدعي صيغة مسرحية ، اذ يهيىء لتصوير مجتمع . وما يقوله « بيرانديلو » عن « الديكاميرون » ، يمكن قوله عن اعماله بالذات ، باستثناء أنهـا تختم فصلا من تاريخ المسرح . ويضاف الى ذلك هذا الفارق : ان روح « بوكاشيو » واشكاله ولجت والهمت الادب المسرحي الايطالي ، الذي حددت ، مع « بلاوتوس » ، طبيعته . أما فيما يتعلق بـ « بيرانديلو » ، فقد تضافر العصر ـ الذي عرف البنى المسرحية وقد باتت ثابتة بقوة ـ منذ ذلك الحين مع الظروف الملائمة ، بحيث كان التحول من عمل « بيرانديلو » نفسه ، واحتل القسم الثاني من حياته . ويرجح أن التحول لم يكن ليحدث ، لولا تدخل المؤلف نفسه .

وهنا نبغي فحص الخصائص اكثر من الظروف : وما من شك في ان المادة المسرحية تتبدى وافرة ، في سرد « بيرانـديلـو » ، وخصوصا في قصصه . فهي في لون هذا النثر ، وفي طابعه القابـل للتمثيـل ، وفي الخطاب الصارم والقوي ، الذي يلامس غالبا ، « المونولوج » .

في محاولته ((**الهزلية**)) ، وهي اساسية لفهم بنية ذهنه ، تصادفنا ابحاث تاريخية ولغوية ، تميل الى التحذلق ، وقد تخطاها الزمان في العديد من جوانبها . وفجاة ، عندما تقترب خاتمة بحث لم ينطو علـى مفاجآت كثيرة ـ باستثناء تعريفه البدئي **للهزلية** ، بـوصفها « شعور الاضداد » ـ تلتهب مخيلة « بيرانديلو » ، وتقدم لنا ، في صفحات قليلة، ملامح عـن **تصوره للوجود** ، المليء بسخرية ماساويـة . « انـه اشبه بمضخة ذات مصفاة ، تقيم الاتصال بين الدماغ والقلب ، ويسميهـا السادة الفلاسفة **المنطق** .. وبذلك يعتقد العديد من البائسين انهـم يشفون من جميع المصائب التي يزخر بها العالم . فيضحّون ويصفقون،

(٢) مجموعة قصصية الفها « بوكاشيو » ما بين عامي ١٣٤٩ و ١٣٥٣ . (المترجم)

الى ان يصبح القلب جافا كقطعة من الفلين ، وصدرهم الصغير كعلبة الادويــة ، المليئة بهذه الاوعية الصغيرة التي تحمل على لاصقة سوداء جمجمة بين ظنبوبين متصالبين . والعبارة : سم » .

ان ما يثير الدهشة دوما ، هو طريقة هذا الفيلسوف وهذا الاستاذ وهذا البورجوازي الضجر والمستسلم ، التي يتصور فيها فجاة صرخة تمرد ، على هذا القدر من الحدة ، ويطورها طوال اربعين عاما . فنجده مرة اخرى قادرا على اضفاء بُعد جديد على الوجود ، يكشفه كلما اجتاز الطريق الطويل لنثره القصصي (في حين انه ، في نطاق المسرح ، سيبلغ متأخرا ، مذهبا نهائيا ، سيقوده شيئا فشيئا الى العقم) .

تنزع محاولة ((**الهزلية**)) الى اقامة الدليل على ان شروط الحياة تتعارض بصورة قاهرة مع امكانياتهــا ، وان الطباع الفرديــة تخضع مصيرها الخاص لامتحان قاس . وهو يريد ان يظهر بوضوح عــزلــة الشخص وتشتته في بحر من الاحــداث والناس . فالمشاعر تفضي الى الانحرافات ، والافكار الى اختلال التوازن ، والوقائع تقود في اتجــاه معارض كليا للاتجاه المرجو .

يصعب تصنيف قصصه الثلاثمائة والاربعين . فقد خلط المؤلف الاوراق ، اذ جمع النصوص ، لابحسب الترتيب الزمني او الموضوعات، ولكن وفق فكرة ما ، استحوذت على اهتمامه الخاص . وقد اراد ان يشير الى ان الموضوعات تتكرر ، في نشاطه الابداعي ، في فترات طلوئــة، وانه لايمكن اعتبارها **عملا متطورا** ، ولكن مجموع صور ، يرسمها شيئا فشيئا ، وقد يبدأ بتلك التي ستتبدّى آخر صورة في اللوحة . ويتعاقب الاوساط والشخوص والامزجة ، دون ارتباط بالعصور ، وكأنها قطع من موزاييك . ويتم الانتقال ، منذ مجموعاته الاولى ، من أوساط روما البورجوازية الى اوساط صقلية الشعبية ، ومن المأساة الى « الفارس »، ومن الدراما السيكولوجية الى « الفودفيل » اللامــع : فــالشخوص والمواقف والحوار ، تملك ، منذ ذلك الحين ، قواما مسرحيا . وهــذا

يتأتى من طريقة للمؤلف في السرد ـ لكأنه يفعل في صوت عال ـ مع ما للشاعر « الترو فيري » والبهلوان ، من قدرة على التبليغ . وشهدت السنوات الاخيرة ولادة قصص مختلفة ـ متناثرة في مجموعات كثيرة ـ وُفقت ، من حيث الاسلوب ، بصياغة أفضل ، (فقد طرأ تطور ، بهذا المعنى : اذ كانت ، في البدء ارادة السرد وتاليف أناس وأجواء تهيمن على نحو جلي) . وتصادف المرء فيها خواطر مرّة وشخصية ـ مثلا في « **ياللحظ بان يكون حصانا** » و « **الفرنوقي** » ـ ضمن جو رقيق ، لاذع . وتلك هي بالتحديد النقطة التي كان يجب على المسرح ان يبلغهـا مـع « **عمالقة الجبل** » (ولكنه ، في الواقع ، لم يملك القدرة على ذلك) .

ضرب « بيرانديللو » الصفح عن مظاهر الرثاء وعـن الحجج : فقـد طور ، في صبر وتجرد ، « مظهرية » انسانية لاتجـد السلام ولا واقعا ملموسا في وجودها ، لان الشروط الواقعة تعرقل انتعاشها اليومي ، وتسلبها حتى افضل طاقاتها ، اذ تذيب باستمرار كل قرار . فالـذي يربط ، على نحو مباشر أو غـير مباشر ، مسرح « بيرانديللو » بنثره القصصي ، هو اذن في آن واحد ، أسلوب للاعتراف ومقدرة عليه . وعندما يتخلى عنهما ، يتعرض دوما للنضوب ، ويفقد مادتـه . وان تجربـة الاعتراف لتسبق تجربة الكتابة : فليس بوسع « بيرانديللو » ان يفلت من هذه السيرورة الداخلية .. وعندما سيحاول ذلـك ، طـوال عشر سنوات ، وتحت دافع النجاح ، سيكتب اعمالا خالية من الدلالة والحياة ، لن تجد لها مكانا في برامج المسارح . فالزمان ينقد وينتقي مـؤلفاتـه المسرحية ، بصورة شبه آلية . وهكذا ، فان هذا النتاج الذي ابتعـد عـن الدرب السابق ، اعرض الجمهور عنه ، وانكر عليه كل جاذب . وهو يندرج في هذا السياق التاريخي عينه ، الذي كان « بيرانديللو » يصفه : انه محاولة متذبذبة لتبرير فعل شخوص ، لا يلوون على شيء في صراعهم من اجـل السلطة والامتياز ، ويتآكلهـم التمزق التام في ضميرهم ، والتستر والدناءة . فتصادفنا اذن في هذه المسرحيات ، شهادة حجة كاذبة : ليس لها سوى قيمة وثائقية . فان « بيرانديللو » ، في الحقيقة ، انجرف مـع مصير شخوصه ، فسقط ضحية لهم .

ان هذا التأثير المتبادل بين القصة والمسرح ، احدث ، بالطبع ،نتائج حاسمة ، في مايتعلق بتحديد طبيعة التعبير الدرامي . فالمسرح ، وهذا منطقي ، يصوّر ويظهر الدلالات والمواقف التي كانت القصص ترسم ملامحها . فالشخوص يكتسبون ، بالضرورة ، على المنصة ، حيوية مختلفة بالكلية . فالافاق تتسع والموضوعات تتعمق . ومع ذلك ، فان الاكتمال الجمالي يظل مرات كثيرة ، وقفا على القصة ، وان مجموعة « **قصص لسنة** » تشكل لوحة شاملة ، ذات قيمة تمثيلية دائمة ، تقدم المؤلفات الدرامية ، هنا وهناك ، ملامح عنها ، وتطويرات لها .

انّ تطلع « بيرانديللو » الى الكتابة المسرحية نشأ لديه منذ نهاية القرن ، مع مسرحية ذات فصل واحد : « **الملزمة** » ، وهي مقتبسة من احدى القصص ، ومع بعض المشاريع ايضا . وقد اسهمت الظروف في إيقاظ هذا التطلع ، ولا سيما التفهم الذي صادفه في اوساط المسرح ، بفضل حدس « فيرجيليو تالي » (Virgilio Talli) ، والحاح «موسكو» (Musco) وصداقة « نينو مارتوليو » (Nino Martoglio) .

ان اعمال « نينو مارتوليو » (١٨٧٠ — ١٩٢١) المسرحية لاتفضي الى اي نتيجة مبتكرة ومكتملة . ولكن المرء يكتشف موضوعا مثيرا في كل مسرحياته تقريبا . فهو احيانا منطلّق على جانب من المفارقة ، كما في « **قطع راس القديس يوحنا** » (عام ١٩٠٨) و «**هـواء القارة**» (عام ١٩١٥) . واحيانا ، بيئة خاصة ، مثل البيئة الفلاحية في « **حصاد غني، مزارع رضي** » . وهو احيانا شخص : مثل المتسول الضرير في « **نيكا** » (عام ١٩٠٣) . وقد عرف فيها « بيرانديللو »حجم الامكانيات والمقتضيات المسرحية .

وفي المسرحيتين اللتين كتبهما بالتعاون مع « مارتوليو » ، «**الميزان**» و « **كابيداتزو يدفع كل شيء** » ، يبدو إسهام « بيرانديللو » بجلاء ، في ضوء أعماله اللاحقة . ففي « **الميزان** » (عام ١٩١٧) ؛ لمة شخص اختطفت زوجته تحت ناظريه ، يتقدم على العمل نفسه بدوافع روح

الانتقام ليس الا ، وهو يسميه عدلا : هـو المنطق الذي يدفعه . وفي « **كابيداتزو يدفع كل شيء** » ، تتدخل خاتمة العمل ، خلال « فارس » لاقنعة صقلية (يقودها خادم احمق هو « جيوفا ») . ويقوم فيهـا البطل بتعرية متاعب من يحيطون به ، وسخافاتهم . ويبدو فيهـا ذكر « هاملت » واضحا . وان المقارنة المستمرة التي يقيمها الشخوص بينهم وبين الاقنعة التي تجسدهم ، تبشر منذئذ بتصور جديد .

ان مسرحيات « **ليمون من صقلية** » (عام ١٩١٣) و « **القبعة ذات الاجراس** » (عام ١٩١٦) و « **الجرة** » (عام ١٩١٧) و « **الشهادة** » (عام ١٩١٧) و « **فكر في ذلك ، يـا جاكومينو** » (عام ١٩١٧) ، إعدادات لقصص تحمل العنوان نفسه . وان « **ليولا** » (عام ١٩١٧) الشخص الثاني في قصة ، تقوم هنا بالدور الاول ، وترمز الى امكانيـة الغـرام القروي ، تلك الفكرة التي وجدت من يداعبها في زمـان بعيـد ، منـذ « **تيوقريط** » (Theocrite) و « **روزانته** » (Ruzante) . وفي هـذه الدورة الاولى ، يصور « بيرانديللو » ، بنبرة حنون وفكهة ، ساخرة وعاطفية ، ريف « اكريجانته » ، او اولئك الذيـن نزحـوا الى المـدن الايطالية ، منذ فترة قريبة ، ومعهم الوان ذلهم وآمالهم .

لا تشكو « ليولا » في طبعتها المحكية ، من إي ضعف : فهي تبلغ كمالا في فـن التصوير، لم يعرف قط في ايطاليا منذ مسرحية «كولدوني» « **ضجة في كيوجيا** » . فـان مقدراتها الهزلية تخفي تأثيرا رقيقا ، وبحثا صافيا ، وحنينا ، حادا وصادقا ، الى السعادة الممكنة ، والى الصور الشعبية المقتطفة في ارض منشئها ، في حرية تغمرها الشمس . ومايبدو، في حوار الايطالية الادبية ، أمرا مصطنعا ــ ضروريا ، ولكنه مصطنع على كل حال ــ هو في اللغة المحكية ، ملاحظة مباشرة واستنباط لغـوي ، إقتبسا بكل نضارتهما من العبر اليومية ، التي يقدمها العمل والعلاقـات الانسانية . ولقد فسر « بيرانديلو » نفسه ، دواعي « **ليولا** » واعمالـه المحكية أو شبه المحكية ، بعبارات لا لبس في وضوحها :

« في الواقع ، ان العمل الابداعي والنشاط التخيلي ، الذي يجب على الكاتب ان يقدمه ــ سواء استخدم اللغة الادبية او المحكية ــ هو هو على الدوام. واذن، ان ظل هذا النشاط الخلاق هو عينه، فلماذا يستخدم احد الكتاب اللهجة بدلا من اللغـة ، اي وسيلة للاتصال اضيق بكثير ؟ بالطبع ، ليس لاسباب فنية ، ولكن لاسباب اخرى مختلفة ، ترد مجمل الادب المكتوب باللغة المحكية الى قضية معرفة الكلمة او الاشياء المصورة ــ لان هذه بالتحديد اسباب تتعلق بالمعرفة . فاما ان الشاعر لا يمتلك معرفة اكثر وسائل الاتصال انتشارا ، التي هي اللغة الادبية ، واما انه يرى ، وهو يلم بها ، انه لا يسعه استخدامها بهذه الحيوية والعفويـة الطبيعية ، التي هي بالنسبة الى الفن ، شرطه الاول والضروري . وإما ان طبيعة مشاعره وصوره بلغت من التاصل ، في المنطقة التي جعل مـن نفسه لسان حالها ، بحيث ان اي وسيلة للاتصال غير التعبير المحكي ، يبدو له غير ملائم او مفككا . وإما ان الشيء الذي يريد تصويره ، يبلغ من المحلية مالا يمكنه التعبير عنه خارج حدود معرفته المباشرة » .

وقد أخـرج « انجيلو موسكو » هـذه المسرحية ــ وكذلك بعض المسرحيات التي تعود الى الفترة الاولى ــ مما أثار غضب « بيرانديلو » ولعناته ، لانه لم يتقيد بالنص في أمانة .

وفيما بعـد ، افتننت دورة « اكريجانته » هـذه ، بمسرحيتين : «**الابن الاخر**» (عام ١٩٢٣) و «**خرافة الابن المستبدل**» (عام ١٩٣٢)، وكلتاهما تحلول الاحاطة بمأساة هذه المنطقة : أمومات مرة ولا واعية ، وغزو مفاجيء من قبل عالم غريب . والمسرحيتان تقابلان قصتين ، وان موضوعاتهما لتجد في القصة الطويلة «**بعيدة**»، المزيد من التعمق والتفسير: شمال وجنوب ، كونية ومحلية ، وطن تحده دائرة الافق ، وعالم يبدو لا حدود له ، مع ضرورة ولوجه ، ومع حضوره الذي يصبح بسرعة ملحا .

ان الهام « بيرانديلو » الدرامي يتزامن مع ازدهار الفن المسرحي في ايطاليا . وهو يرتبط بموهبة « انجيلو موسكو » الاصيلة ، وبتجربـة

الادارة لدى « فيرجيليو تالي » و « داريو نيكوديمي » (Dario Niccodemi), وطرق الاداء المتانقة لكل من « روجيرو روجيري » (Ruggero Ruggeri) و « ايما كراماتيكا » (Emma Grammatica) . وسيدين القسم الثاني من نتاجه ، كثيرا ، لتأثير « مارتا آبا » (وهو واضح في شخص « ايلسه »، في ((عمالقة الجبل)) ، وفي شخوص كثيرين ، كانوا بمثابة اشباح داعبها المؤلف) . وعلى كل حال ، فان « بيرانديلو » كثيرا ما يرى شخوصه عبر موشور الممثل الذي يطلب اليه ان يؤدي ادوارهم . وهو يكتشف في نفس الممثل ، امكانية الدراما المتخيلة ، بوصفها تجربة حياته ، تعاش تحت اشكال اخرى .

في تلك الفترة ، كان اكثر ما حيّر الجمهور (ولكنه لم يحل دون مواجهة الممثلين له) ، كان النموذج الفلسفي (أو ، بعبارة أصح ، التصوري) لاهم اعمال « بيرانديلو » ، وبخاصة ، للمسرحيات الاربع التي تشكل نواتها ، وفي الوقت نفسه ، محاولته الرئيسية في ان يعي عصرا ما ، وعيا دراميا . واليوم ، فان الزمان قد غربلها ، فنرى فيها خصوصا حقيقة الشخوص ، والوسط الاجتماعي الذي يعيشون فيه ، ومأساة شروط حياتهم .

في مسرحية ((لكل حقيقته)) (عام ١٩٢٦) ، يعطي الصالون الريفي، الثرثار والنمام ، الاحساس الواضح بحياة ذليلة ، ومهملة ، فيها خضم من الحقارة . فان موت امرأة بلبل روح أمها وزوجها . فينهاران وسط هذا العالم الصغير ، المعادي والشرير . وان الصفاء والانسجام اللذين كانا قد بلغاهما ، يضطربان بفعل البشر الذين ترغمهما مشاغلهما اليومية على العيش في وسطهم .

وفي ((انريكو الرابع)) (عام ١٩٢٢) أيضا ، تنشأ الصدمة نتيجة نزاع : بين الفرد ، بضميره المجروح ، والوسط الارستقراطي المحدود ، حيث يجد نفسه وكأنه سجين الظروف . ولقد بلغت الصدمة درجة من العنف أفضت الى الجنون : هو جنون يصبح شيئا فشيئا ، الشرط غير المتوقع لحرية اصيلة .

وفي « **ستة شخوص يبحثون عن مؤلف** » (عام ١٩٢١) ، فان النزاع بين المؤلف والشخوص ، الراغبين في ان يحيوا حياة خاصة بهم ، سرعان ما يخلي المكان لنزاع مأساوي ، هو نزاع الضمير المريض : ثمة مظهر محترم ، ولكن ، في الخفاء ، لجوء الى البغاء ، وثمة اندماج في المجتمع ، ولكن هناك حاجة متسترة الى الفسق والكسب غير المباح ، انه ضمير مزدوج ، خاص ببنية اجتماعية تكره على التقيد بأخلاقية خارجية ، لا تلائم طبيعتها .

وفي « **هذا المساء نرتجل** » (عام ١٩٣٠) تتكرر ازدواجية النزاعات . ثمة نزاع أول ، سرعان ما سيتضح ايضا انه ثانوي : بين الشخص والممثل. ونزاع ثان ، اشد خطرا وتدميرا : مابين امال الحياة وواقعها ، كما ينعكس في النفس اليائسة ، نفس امرأة اكرهت على الزواج ، ووجدت فيه موتا بطيئا ، ولكن أكيدا ، تلزمها به غيرة زوجها المرضية .

ان بيئة « **ستة شخوص** » بيئة مدنية : هي تتوقف على الامكانية التي يجدها المرء في مدينة ، لاخفاء جميع جوانب الشر خلف واجهة ما . اما بيئة « **هذا المساء نرتجل** » ، فانها تخص الريف الصقلي : هو ريف رتيب ومخنوق . وان اللغة الدرامية لهذه المسرحيات ، كلما أفلتت من اشكال العرض الرخوة ، كانت متحفزة ، ومتمفصلة بصورة معقدة أو جدلية ، ومصممة من أجل المنصة وضرورات الحوار الدائر فوقها . فان « بيراندیلو » قد انضج فيها شكلا محكيا ، على مستوى الامة الايطالية . وعندما ينجح في ارضاء حاجته الى التعبير عن نفسه ، حتى الاعماق ، يكشف عن حقيقته ، ويعكس في آلام شخوصه ، انفصاما نفسيا أحدثه النزاع بين الفردية والعالم الخارجي . فان شخوصه ، وهي معابر بين ذاته والقريب ، تجسد بذلك مأساة مميزة ، وواقعا راهنا .

هناك سلسلة اخرى من المسرحيات ـ « **حجة الاخرين** » (عام ١٩١٥)، « **ولكن ذلك ليس بالامر الجدي** » (عام ١٩١٨) ، و « **لعبة الادوار** » (عام ١٩١٨) ، و « **شهوة الشرف** » (عام ١٩١٩) ، و « **كل شيء في**

سبيل الافضل » (عــام ١٩٢٠) ، و « كالسابق افضل مــن السابق » ، عام ١٩٢٠) ، و « اكساء العراة » (عام ١٩٢٢) ، و « السيدة مورلي، واحد واثنين » (عام ١٩٢٢) ، ـ تسبر أشكال القلق اليومي ، اذ تقترح شخوصا تجرفهم وساوس وشرور تخنقهم . والعقدة الدرامية فيها ، دوما حية بمقدار ألمهم . وتظل زاوية النظر محدودة باطار بيئة أو أسرة . وفي نهاية المطاف ، فان « بيرانديلو » يسلك هنا الدرب الذي شقه «ابسن» بدراماته التي مازالت واقعية . وهو يطورها من الداخل .

ماهي النتائج العملية والجمالية التي توفرت لـ « بيرانديلو » ، من جراء الدوي والاهتمام اللذين اثارهما بمثل هذه السرعة ؟ فقد كان مجهولا، أو تقريبا ، حتى سن الخمسين ، في حين كان قد اعطى افضل ما لديه ، في قصصه ورواياته ، فاحرز بمسرحياته ذيوع صيت ، سرعان ما تحول الى شهرة . وعلى الفور ، اصبحت النقاشات حول اعماله ، عنيفة جدا، ضارية . الا انها لم تتجاوز اكثر مظاهرها ألقا ، وأصرح جوانبها شاعرية. وبازاء كل ذلك ، كيف جاء رد فعل « بيرانديلو » ؟ يتصرف وكأني بــه احد شخوصه ، الذي بلغ الضياع بهم حدا ، جعلهم يؤخذون معه بالاوهام، حتى انه ارسل الى « موسوليني » برقية تضامن ، بمناسبة اغتيــال « ماتيوتي » (Matteotti) . ويدير فرقا ومسارح تتمتع بدعم الحكومة المطلق . حتى انه يحاول ان يصوغ نظرية وايديولوجيا ، من شأنهما ان توفــرا للنظام أسســا فكرية ، كمــا حــاول « جيوفاني جنتيلــه » (Giovanni Gentile) من قبل . من هنا ان الحكم بالسلب على كل مــا انتجه خلال هذه الفترة ، يشكل موقفا مفرط التسرع . فالعلاقاتالمتبادلة ليست بمباشرة البتة . فقد امكن لا رواح مختلفة ان تتعايش لديه طوال السنوات عينها . واليها تعود مسرحية « هذا المساء نرتجل » (الا انها مقتبسة من قصة سبقتها بفترة طويلة ، بعنوان : « وداعا ياليونورا ») . ثم ، قرابة آخر حياته ، سينهار هذا السلوك المتكبر ، الذي تبناه بعــد النجاح الذي جعل من مدرس ـ اديب وضيع ، شخصية مشهورة بــين الصفوة العالمية . وقد انتج ذلك خرافة « عمالقة الجبل » ، التي تدعــي حمل الحرية ، وخصوصا أصوات آخر القصص والكتابات . وكان مــن

الطبيعي ان يستمر « بيرانديلو » ، طوال هذا التطور ، في التمتع بتصوراته الشخصية ، قبل ان يكتب تبعا لمثلة او لرسائل يمكن ادراجها في ما كان يظنه تجديدا روحانيا : ذلك هو مبرر ((**لكل طريقته ــ على هذا النحــو او ذاك**)) (عام ١٩٢٦) . وهي **اعادة** ماهرة ، املاها اليقين غير المتوقع ، يقين الاهمية المكتسبة، والتي باتت ثابتة: فهو يحثه على استغلال قريحته، ولكنه يبدع بذلك ، مؤلفا مصطنعا ، « على طريقة ما .. »

ان التساؤلات التي يطرحها « بيرانديلو » حول جمالية الدراما . لا يجوز ان تؤخذ بالمعنى الفلسفي التقليدي ــ والا بدت صبيانية ــ ، ولكن بالاحرى بمعنى الحقيقة السيكولوجية : تلك التي تخص الحالات النفسية للطبقات ، الطفيلية غالبا ، التي جعل « بيرانديلو » من نفسه لسان حالها، بعد ان انسلخ عن تلك البورجوازية ، التي كانت لاتزال تعي واجباتهــا الاجتماعية ، والتي انتجت كتابات « فركا »(**Verga**) ونقده . ويستخدم « بيرانديلو » بعض التوترات الجدلية ، وكانها ورقة عباد الشمس ،لكشف الضياع ــ الذي استبسلت لغزوه الضمائر والامة ــ وهو ثمرة بنيــة اجتماعية ، محيّرة ومفسدة ، (بانعكاساتها على الاخلاق) . وقد لا يكون من الصعب التعرف لدى شخوصه ــ الاوستقراطيين والشعبين ــ علــى الاصول السيكولوجية الفاشية .

ان الدرامات الكبرى ، التي كتبت في الفترة الممتدة من الحرب الى تأكيد الفاشية ، ــ **((لكل حقيقته))** ، **((ستة شخوص يبحثون عن مؤلف))** **((انريكو الرابع))** ــ تكشف استلابا ، يوجب اعتبار كل حركة وكل شعور، ضائعين . وان موجة الضيق الكبرى جلية في هذا الاحتجاج الكيلاني ، المر والفظ ، الذي كان « بيرانديللو » قد استمده من لوحة قصصه ، الكبيرة ، والذي يقدم لها ، بفضل اضواء المنصة ، اسبابا ، اقل ظرفية ، واكثر تماسكا . وان تيــه شخوصه ، في مواجهة هــذا القلق الاخلاقي والمادي لوجودهم ، يكتسب في هذه الاعمال نبرة عميقة المأساوية . ويحقق الوصف فيها تلاؤما كاملا ، يقحم « بيرانديلو » نفسه فيه . وليس ثمــة ما يدهش ان كانت الفاشية قد ضربت جذورها في هذه التربة ، لانها جاءت

انتقاما من جانب الطبقات البورجوازية الصغيرة . لالوان الجرمان الـذي تحملته ، ولانها كانت الوهم المختلق لتضميد جراح غير ملتئمة . فان شخوص « بيرانديلو » يتمردون على منغصات الحياة . ولم يعد العزاء الذي قد توفره حياة اخرى مفترضة ، ليؤثر عليهم البتـة . هـو ذا ايديولوجيا مشرعة لسرابات القوة والحيوية ، التي انجبتها ارادة فاعلية عاصفة : فكيف لا يستسلم المرء لهذا الترياق الوهمي ؟

لقد اطلق « بيرانديلو » عنان سخطه في الاشكال التي كانت ، كالمسرح تلائمه . وبذلك ، استغل ، في براعة واصالة ، بنية دراما القرن التاسع عشر (وهي بنية تصلح مقارنتها ببنية المجتمع انذاك) ، وهو يرجو ان يجد مستقرا له . وقد اسهم في وصول الفاشية الى المنصة ، اكثر مما فعل بتاييده لها ، اذ انزلق شيئا فشيئا في وهم الاسطورة السهل ، وفي الادعاء بإحداث تجديد ياتي من عمل ، وبعدالة ممنوحة ، لا مكتسبة . ذلك هو امـر مسرحيتي « **لازارو** » (عـام ١٩٢٨) و « **المستعمـرة الجديدة** » (عام ١٩٢٦) : فلقد ركد تمرده الصاخب . ويخيل اليه اليوم، في تضامنه مع الطبقة الحاكمة الجديدة ، انه ملزم بصياغة خرافات شبه دينية وصوفية ، قادرة على ادامة السر ، وعلى خلق كهنوت دولة . فقد اراد « بيرانديلو » ، كما حاول تفسيره بنفسه ، ان يكرم اسطورة الفـن في « **عمالقة الجبل** » (عام ١٩٣٦) ، بعد ان عالج الاسطورة الدينية في « **لازارو** » ، « والاسطورة الاجتماعية » في « **المستعمرة الجديدة** » . وان مبالغة الابنية والاحصاءات ، والهيكلية المتينة في اللوحات ، والتهريج ذا النكهة « الرومانية » ، تتحول في مخيلته ، الى « عمالقة الجبل » اولاء ، الذين تريد مديرة المسرح ، « ايلسه » ، ان تقدم لهم « **خرافة الابـن المستبدل** » ، اي زخم الشاعرية . ويحتقر العمالقة العرض . ويتنازلون عنه لصالح المتواضعين ، الذين ، اذ غضبوا لعجزهم عن ادراك معناها ، ينقضون على « ايلسه » ويمزقونها شر ممزّق . وان ما يزيد في تعقيـد قصة الشاعر « بيرانديلو » ، الذي جرحه اعراض معاصريه عن رسالته ، هو الساحر « كروتون » ، وهـو الرمز الوسيط في النزاع ، والصيغة الذليلة لـ « بروسبيرو » . وموزّع الهلوسات التي ينتصر فيها الخيال ،

في محاولة منه لاقتراح عناصر تفوق بحيويتها عناصر الواقع اليومي . وفي الفصل الثالث ، الذي لم يكتب ولم يتبق منه سوى اثر ، كان على العمالقة ، اولئك الذين يسيطرون . ان يحطموا فرقة الممثلين البائسين ، وقد صمموا على ان يقدموا لهم عرضا ، فيؤكدوا بذلك حرية الفن . في صميم المجازر وتصارع القوى . وان « بيرانديلو » ليعترف هنا . في ارتباك جم ، بضعفه ازاء العالم الذي ولجه . فقد اراد ان يستبدل بصور الامس المباشرة . التدخل المباشر بوصفه كاتبا مسرحيا . ولكنه يطلق ارادته العنيدة في مشروع انتحاري ، يقوده اليه تحمسه ـ وهو تحمس « ايلسه» ـ لوهم الانبعاث .

ذلك هو الطريق الطويل الذي اجتازه منذ ((ليولا)) . منذ ذلك الشخص الذي كان يجسد طبيعة القروي الصقلي عينها ، التي انطلق منها تفكير « بيرانديلو » وتجربته . ولقد وجه « غرامشي » (Gramsci) بسرعة عظيمة ، انتباهه وتفكيره الناقد ، نحو ((ليولا)) . وعرف ايشار « بيرانديلو » لهذه المسرحية (من خلال بعض رسائله) . فان ((ليولا)) البدايات ، وهي الاصول ، وهي الجوهر . ففيها ترد الى معطيات المجتمع الاولى : حيث توجد الارض ، قاعدة الغذاء الكبرى . وبعد ذلك ، ستجري الدرامات في « روما » ، حيث يعيش الكثيرون الذين ، على غرار « بيرانديلو » ، انتقلوا اليها ، وسط الاسمنت والاسفلت ، في بنى جديدة، ولكن خانقة ، تولد تناقضات لا حل لها ، بين قطبي الوحدة والانفصام . وانها لتناقضات ستتكرر على مستوى يذهب ابدا في اتساع (العاصمة والبلد ، واوربا ، شمالا وجنوبا) . فالطبقات الاجتماعية تتطور ، ولكن ضمن انتفاضات خطيرة العواقب . وتسعى الاسطورة لان تتحول الى اخلاق . وعندها يصبح الشخص النموذجي لدى « بيرانديلو » ، البورجوازي الصغير ، الذي اضطر للاخذ بطريقة « فريغولي » . وهو ، اذ يحلول الافلات من الانتحار ، يتعاطى العنف . لم يبحث مجددا عن الحماية ، وعن ادوات سلطوية في قصر من المعتقدات . لكاني به يريد ان يدفن ذاته تحت الانقاض المتداعية : وهو ، مع ذلك ، يقدم على ذلك ، لينقذ نفسه . فان « بيرانديلو » ادرك ذلك ، بصورة نهائية ، بعد ثلاثين

سنة من الجهود والاجتهاد اليومي الرتيب . فقد كانت مسرحية «اليولا» تصور عالما مفقودا ، تعتصره ملزمة الوضع المعاصر . ولم يعد بوسع الروح ان يستعيد هذا الانتعاش :

« انا ، رقدت هذه الليلة تحت النجوم ،
والنجوم حمتني ،
سريري الصغير ، هو متران من الارض
ووسادتي شوك شديد المرارة .
القلق ، والجوع ، والعطش والغصة ؟
لا اخشاها البتة ــ فاني اعرف الغناء .
اغني والفرح ينعش كياني .
والارض كلها لي ، وكذلك البحر كله .
اني اريد للجميع الشمس ، الصحة ،
واريد لي الفتيات الحسناوات
رؤوس اطفال ، شقر كلهم ومجعدي الشعر ،
وعجوزا وديعة ايضا مثل امي » .

روسو دى سان سيكوندو :

ان ما يدهش على الفور ، لدى الاستماع مجددا الى شخوص وحوارات « بيير ماريا روسو دى سان سيكوندو » (Pier Maria di San Secondo) (١٨٨٧ ــ ١٩٥٦) ، هو الشعور بانهم مرتبطون حتى الصميم بعصر وبعالم لم يعد ثمة من وجود لهما ، وان لم يزل ممثلوهم الغابرون والوجوه التي برزت منهم ، على قيد الحياة .

في مسرحيات « **الدمى ، يا لها من هواية** » (عام ١٩١٨) . و «**الحسناء في الغابة المسحورة** » (عام ١٩١٩) . و « **السلم** » (عام ١٩٢٥) ـ وهي انجح أعماله ـ يصعب استرجاع الواقع الملموس الذي تمت اليه، والتجارب التي تريد نقلها . وانه ليخطىء من يتشبث بالمعطيات الواقعية المطروحة فيها : هو عالم على هامش الفن ، وصقلية القروية . او الاسرار الدنيوية كتلة من البيوت . وفي الواقع . هي حياة المؤلف الحميمة التي يقذف بها في هذه الصور ، وهي مشاعره . وليدة تجاربه المعاشة . التي تنعكس في المشاهد الخارقة التي للشخوص والعوالم المصورة . وليس فيها ثمة اي قصد موضوعي ، ولكن هناك فقط انسياب حياة داخلية . محكوم عليها بخيانات وحسد واخفاقات حياة غرامية ليس الا .

وانه لطريف ، على العكس من ذلك ، ان نرى حالات نفسية فردية ، تحيا في اعماله ، وقد شلوك فيها جيل بكامله ، وهي ترسم حدوده وترضيباته ، واذواقه وعيوبه . فان لم نراع هذا الظرف الاساسي . الذي هو في اصل ابداعه ، تبدو لنا لغته اليوم ، بعيدة عن ادراكنا : لاننا لم نعد نستطيع استجلاء تلميحاته الى نزعات وعادات كانت في زمانه (بين الحرب العالمية الاولى والفاشية) لا رائجة وحسب ، ولكن موضوع عناية ، وكاني بها تقريبا ، رذيلة .

بونتيمبيلي :

ابدع « مسيمو بونتمبيلي » (Massimo Bontempelli) (١٨٧٨ ـ ١٩٦٠) شخوصا غارقة في الحياة المشتركة ، ولكن مفعمة بالبراءة او بعلم مفرط . فثمة قدر ، مجهول بادىء الامر ، ثم مكشوف ، يثقل وجودهم ، وبالطبع ، يستدعي الموت . هذا المخطط ، يطبقه « بونتيمبيلي » على المواد التي يوفرها له الريف الايطالي ، وهو يراه في منظور « ميتافيزيقي » (هو ، في نطاق الرسم ، منظور « الذكريات الايطالية » لـ « كيريكو » (Chirico) او منظور « كارا » (Carra) و « موراندي » (Morandi) ابان سنوات

الحرب ، يستمد اصله ، على نحو متفلوت الوعي ، من تصور «ستاندال (Stendhal) . انه ريف انطوى على ذاته ، ونسي التاريخ (الذي لا يهزه) وتوجه بالكلية نحو اهوائه الحميمة ، الخفية ، والمخزية احيانا .

ان مسرحيته « **حراسة في ضوء القمر** » (عام ١٩٢٢) صريحة التعبيرية . فالم الام ، التي تبحث بقلق عن ابنتها المفقودة ، يندرج في سلسلة من اللوحات ، تصور اجواء ونماذج ، ذات تنوع مدهش . وقد عولج الموضوع معالجة احادية الخط ، وان تطويره مفرط التجردوالعمومية .

و « **سياج الى الشمال الغربي** » (عام ١٩٢٦) ، عرض للدمى والمثلين ، يخفق ، في النتيجة ، حيث يكمن الابداع بالضبط ، اي في المقارنة بين الطرق الثلاث لاداء دراما .

وان « **إلهتنا** » (عام ١٩٢٨) و « **ميني الساذجة** » (عام ١٩٣٠) العملان المركزيان في فترة « بونتمبيلي » الاولى ، وهما يفضلان كثيرا مسرحيات « بيرانديلو » المعاصرة (باستثناء « **هذا المساء نرتجل** ») ، وقد ادتا دور ادب مسرحي خاص بذاك العصر ، وبحثتا له عن تطويرات ملائمة . فصراع الانسان ضد تظاهراته الغريزية ، والقدر الذي يحمله على الانسياق لسلطانها ، والبراءة التي تعجز عن التمرد ، وينتهي بها الامر الى الضياع : تلك هي الموضوعات المهيمنة ، وقد عولجت في وضوح سيكولوجي ، وفي حركة مأسلوية منضبطة . والمقصود هو استلاب يبدعه المرء من صنعه الخاص ، في ممارسته للحياة المشتركة ، تحت سيطرة الآليات الخانقة التي تتحدّد فيها . فان « **ميني** » و « **إلهتنا** » تسجلان تحولات البراءة ومأساتها، التي يحتل إمكانها مخيلة«بونتمبيلي»: انها « انعدام معرفة » قدر له ان يلتقي « المعرفة » ويتوجها ، انها الطبيعة والروح : هي ازدواجية لايمكن لاجزائها الا ان تتحد .

وتظهر « **الجوع** » (عام ١٩٣٦) شخصا قويا ، مزا ، تحركه « فكرة — واقعة » ، رواية ، ذكرى ، هاجس . ويعرقل تطوير « الفكرة

ـ الواقعة » اساسها المفرط الغموض ، الاسطوري ، الذي يتعارض مع الطابع الحسي والرهيب للجوع ولحضوره . بحيث يضعف سلطانه . ويلطف مأساته .

وتدخل « **سحابة** » (عام ١٩٣٨) ، في التصوير الاسطوري لكارثة جماعية رهيبة ، معنى جديدا للحب . وهي تعبر ايضا عن قرب حدوث القدر ، اذ تتنبأ بما سوف يجري في « هيروشيما » عام ١٩٤٥ . وسيكون اللعب والبراءة القوتين اللتين ستستطيعان ، باتحادهما ، ان تقهرا هذا القدر : ستحدّدان حبا تتحد فيه « معرفة » « مارتزيو » و « انعدام معرفة » « ريجينا » . والقدر يصلح لان يكتشف المرء ويدرك ، بواسطة حالة جديدة من النعمة ، اين وكيف يكون الحب .

بيتي :

كتبت اعمال « اوكوبيتي » (Ugo Betti) (١٨٩٢ ـ ١٩٥٣) في لغة متجانسة ، مرنة دراميا ، وغنية بالامكانات بالنسبة الى اداء الممثل . وهي لغة تأتي في المراتب الاولى ، لدى المسرحيين الايطاليين ، من حيث عدم اشتقاقها من اية لغة محكية . وتداني الى ابعد حد اللغة السائدة في الدواوين ، ان في تصريف الاعمال او في العلاقات (اذ كان « بيتي » قاضيا) : فهي اذن دقيقة ، جافة ، مبسطة ، رتيبة . وعندما يحاول « بيتي » الانطلاق في الغنائية ، يتبين لنا بجلاء ان هذا النوع من الهروب ليس ، بالنسبة الى الشخوص ، سوى حجة ، من شأنها ان تبرر طبيعتهم الجامدة ، بمرارة تتزايد بقدر ما يخجلهم الامر . ويتبع التقدم الدرامي النماذج التي ثبتها تعليم « ابسن » . فليس ثمة خيار كبير في الشخوص : فهم ليسوا سوى تنويعات خفيفة ، حول وجوه كانت ، بكل وضوح ، تملأ حياة « بيتي » . وان المستويات الثانوية لا تقوم غالبا الا بقصد راحة المؤلف . وان وصف المناخ وابتداعه يظلان بعيدين عن اي احالة مباشرة : فالشخوص الرئيسيون يعبرون ، قبل كل شيء ، عن نزعة في النفس ، خاصة ، مشوهة ، التقطت في احدى لحظات نموها . فان « بيتي » يشبه

شبحا من « سوناتا » « ستريندبرغ » (Strindberg). اذ سجن نفسه في بيئته ، وقد استبدت به نزعتها الى الشر ، ووهمها الباطل في فداء. وهو يظهر ، على نحو ماساوي ، الاحساس بالخطأ لدى اولئك الذين ، اذ احتلوا في دائرتهم موقعا مرموقا ، لا يستطيعون الا ان يحسوا عميقا ، في حركات حياتهم الخاصة : دناءتهم وخزيهم . عندما يشعرون بانهم منقادون الى افعال لا يسعهم ردها ، ولكنهم ، مع ذلك ، يشعرون ، في النهاية ، بقرف عميق حيالها . وان الذي يضعف قدرة « بيتي » الابداعية فيحرمها الاصالة . باستثناء لحظات ، هو غياب « الاخر » . غياب المجابهات والمقابلات . والنزاعات غير المقررة سلفا بمسلماتها الخاصة . هو . باختصار ، غياب حرية داخلية حقيقية .

ليس ثمة شك في ان مرحلة تاريخية قد اجتيزت . في المسرح الايطالي . ابان الادانة الثقيلة التي يطلقها قضاة **«انهيار في ركيزة الشمال»** (عام ١٩٣٦ ، و « **فساد في قصر العدل** » (عام ١٩٤٩) ، على انفسهم ، واذن على الزمان والعالم اللذين يعبرون عنهما . وتبدو « **بعد الطوفان** » (عام ١٩٤٣) انها تحرر ، في عنف كاريكاتوري محقر . قرار اتهام ضد عالم « بيتي » الخاص .

في البدء ، لم يحظ « بيتي » الا بنجاح ذي قيمة ثقافية . ثم نال الاعجاب بما في « **احلامنا** » (عام ١٩٣٧) و « **يوم جميل من ايام ايلول** » (عام ١٩٣٧ و « **قرية العطل** » ، (عام ١٩٤٢) ، من جنس ادبي خفيف ، بارع بعض الشيء ، الذي تتوجه فيه قريحته الفسقية نحو القصيدة الغزليــة .

مثلت « **ريح ليلية** » ، لاول مرة ، في « ميلانو » عام ١٩٤٥ ، ويرجح انها كتبت اثناءالحرب ، او ربما قبلها مباشرة ، ابان نذرها الاولى . وتصادفنا فيها مجددا ، ظلمات هذا الروح الكئيب والقلق . وياتي شخوصها البائسون صدى له ، على نحو مؤلم .

في « **فساد في قصر العدل** » . يدلي القاضي « بيتي » بشهادته حــول ما يعرف فعلا ، ومايستطيع الجزم بشانه . وفضلا عن ذلك ، فقد تخلى « بيتي » عن ضعف الاعتماد على تقنيات مسرحية حيث يتسنى له ان يجدها ؛ واكتفى هنا بابسطها ، وهي ، على كل حال ، اوفرها يقينا ، وقد خبرتها القرون : هي تقنية التحقيق والتفتيش . ويبدا العمــل بلوحــة حية وحادة ، لقصر العدل حيث قبع « وباء » الفساد . ونتعرف فيــه بسهولة على « **القصر الروماني الكريه** » والمشؤوم ، وقد رسمت وجــوه القضاة بخط قاطع ، بحيث نفكر في نماذج التقطت من صلب الواقع . واما شخص المستشار « ارزي » ، الذي كلفه الوزير صراحة بالتحقيق ، فكيف لا يغرينا ان نرى فيه « بيتي » عينه ، وهو قاض ذو مرتبة عالية ؟ ومنذ المشاهد الاولى يظهر بوضوح النزاع بين « ذنبية » كل انسان الذاتية ، واذن كل قاض بشري ، والضرورة الى قاض ، كمــا والى عقاب ، في الحياة الاجتماعية . والدراما تثير الاهتمام حقا ، طالما استمر الشعور بالعدل وكابوسه ، كما يبرزان من العذاب والسر اللذين يكتنفان ضمير القضاة : ضمير الرئيس « فانان » ، الذي تتراكم الشبهات مــن زمان حوله ؛ وهو ضمير ضعيف وخرف ، وضمير المقررين ، وكلاهما مذنب . فالاول ، ريبي وساخر ، يموت وهو يتمم نفسه ، بعد ان هدد الاخر بفضحه ، وارهبه في مشهد ذي ذوق بالغ التهريج : فقد تظاهــر بالاحتضار ، وعندها باح الاخر ، بالقرب منه ، بما في نفسه ، كي يستطيع الاعتراف بخطيئته ، وكي يستطيع ان يتخلص منها . وان ظل الشبهة يلامس كل قاض ، مما يثير ببراعة ، الانفعال الدرامي ، وفق آلية الحبكة البوليسية . لاسيما وان لدى كل منهم ، تحركت ذاكرة الاخطاء الكثيرة ، التي تلوثت بها حياتهم حتما . وان الصرخة الحادة وغير المفهومة ، التي تطلقها ابنة « فانان » ، اذ توشك ان تقع في قفص المصعد ، في انتحــار شبه مؤكد ، تدوي طويلا كقرار اتهام ضد الفساد الذي اكرهت علــى مشاهدته . وهي تبشر بعدالة نهائية .

ان مسرحيات « **تفتيش** » (عام ١٩٤٧) ، و « **زوج وامراة** » (عام ١٩٤٧) ، و « **صراع حتى الفجر** » و « **ما من حب** » (عام ١٩٤٩) ،

و « **جزيرة الماعز** » (عام ١٩٥٠) ، و « **ايرين بريئة** » (عام ١٩٥٠) ، تطلق العنان للاحزان التي تسببها مواقف اخلاقية مزدوجة ، داخل عائلات مرهقة ، ما بين اربعة جدران الحياة اليومية ، خلال سلسلة من المضايقات والاخفاقات المذلة والدنيئة . وهي لا تعكس ضمير المؤلف ، المريض والجامد ، وحسب ، ولكن ايضا جبانة جماهير بورجوازية واسعة، تعجز عن اختيار مصير لها ، والحجج التي يعتمدها ، في صفاقة ، أولئك الذين يدعون الحق في توجيه الافكار ، باسم مبادىء تخفي مصالح اخرى ودوافع اخرى . وان هذه الاليات الذهنية ، وهذه التوجيهات الى العمل ، تقود ، وفق منطق الامور ، الى اضطرابات عميقة ، والى تشوهات نفسية خطيرة ، يعرض لها « بيتي » ، بطريقته المالوفة ، اي باستغلاله اشكالا درامية ، وحتى اكتشافات تنتمي الى الثقافة المسرحية ، كي يعطي الكلام لشخوص ليسوا ، في النتيجة ، سوى مرايا متعددة الجوانب لشخصيته بالذات . فالحبكات مشبوهة ، والشخوص الرجال عنيفون ومزدوجون ، والنساء ضحايا .

وشيئا فشيئا ينتهي الامر بمسرح « بيتي » ، الى ان يعكس المناخ الخانق الذي اخذ يثقل ايطاليا واوربا الغربية . وهو يشهد على الشعور بالضغط الذي ولدته الحرب الباردة . ولا يجوز ، بالنسبة الى «**اللاعب**» (عام ١٩٥١) ، ان تأخذ بعين الاعتبار ، كما بالنسبة الى المسرحيات السابقة ، الميول الايديولوجية التي كان « بيتي » يحاول ان يخبىء فيها – ويختبىء – الدافع الخفي الذي كان يحضه على الكتابة . فالكائنات العليا ، وشتى انواع القضاة ، وجميع انواع الرموز ، كلها ظلت طلاء حقيقيا لاشخاص وقحين . وفي الواقع ، فان طبيعة « بيتي » – « بيتي » مؤلفا ، طبعا – تستسلم لاندفاعات تكشف اصلها دونما صعوبة تذكر . وهو اصل يكمن في عقد تولد شعورا عميقا بالخطيئة والخجل ، يلذ لـ « بيتي » ههنا ان يعلنه . فان « اينيو » اللاعب ، يستعين مرارا كثيرة ، بدناءة الجنس البشري كله، ليفسر اسباب سلوكه . فالبشر «ضفادع مقرفة، ولكنهم يكيفون اصواتهم » اي انهم يتغلبون على الحيوانات بهذا التفوق الوحيد (تلك هي تسميته) القائم على اخفاء شهواتهم بغنى خيالهم ،

وحركاتهم الخبيثة . اما حقارة الكائن البشري ، فلا يمكن ان يقوم بشأنها اي شك . ونزاعاته كلها ذات طبيعة حيوانية ، من عنف ودعارة . ومن فوقه تحلق مفاهيم : الوهة ، عدالة ، حب ، هي اقنعة مضحكة . وان هذا الموقف ، كما في مجمل اعمال « بيتي » ، يترافق بنوع من الجمالية : لا تعود تتلاعب بالالفاظ وحسب ، ولكن ايضا بالافكار والمبادىء الكبرى . وهي ، ككل جمالية ، تستقي من منابع ثقافية يعجب بها « بيتي » ، ويريد محاكاتها . الا انه هذه المرة يتبنى تقدما دراميا غير مألوف واشد اقناعا ، وبناء يراعي في بعض المقاطع ، وظيفة عاطفية اصيلة . ومنذئذ لم تعد الدراما المطلة ثمرة مزج للازمات ثقافية اختيرت مسبقا وحسب ، ولكن ايضا المأساة بعينها ، لثقافة ما ولمواقع ايديولوجية ما (تسمى « روحانية » ، وهي ، في الواقع ، تميز الضمير المزدوج) .

ان مسرحيتي « الملكة والمتمردون » (عام ١٩٥١) و « القاعة المحترقة » (عام ١٩٥٤) ، تتدخلان في الصراع السياسي ، بقصد رسم الذين ينهضون بمبادرات الثورات الاجتماعية ، على انهم اشخاص محرومون ومضطهدون ، في حين تظهر الضحايا الغالية ذات القلب الطاهر ، بمثابة وجوه رمزية تدافع عن المبادىء التقليدية ونبل المشاعر ، ضد الماكيافيلية السياسية . وان هذه الفترة لتتفق مع تعاظم التوتر الدولي والداخلي .

وينهي « بيتي » اعماله بمسرحية « الهاوية » (عام ١٩٥٣) ، اذ يعود فيها الى موضوع النقاشات المريبة بين وجودات يخنقها عالم عنيد في بورجوازيته . ولا تصلح الانشاءات الميتافيزيقية الا لتبرير النزعات والتواءات المخيلة . وان واقع السلطة التي قصد غزوها ، ليولد خيبة مرّة .



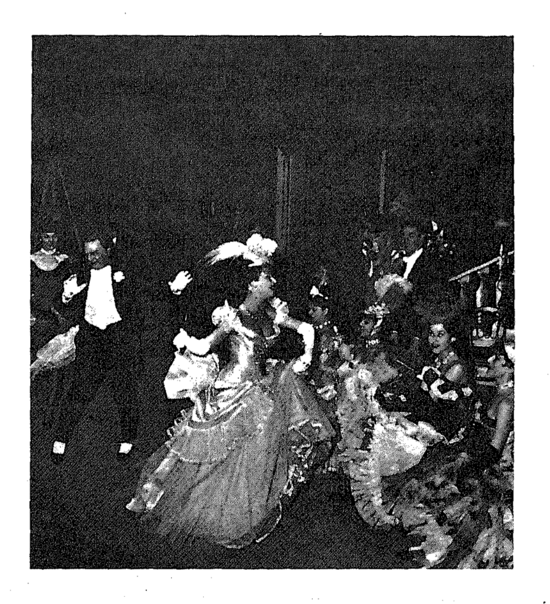
روح « الفودفيل » .



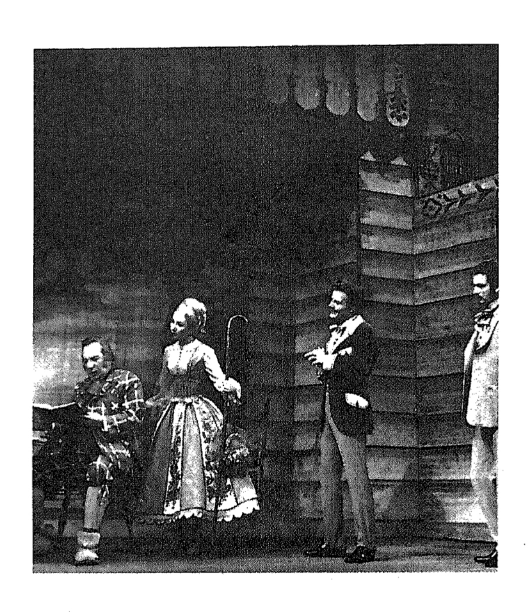
« اوجين سكريب » يجعل من « الفودفيل » القديم ، كوميديا عاطفية لامعة ، فيها لمسة رومانسية . (نقش لـ « ج. وورمس » ، لاخراج « معركة سيدات » ، عام ١٨٥١ . باريس ، مكتبة الارسنال) .



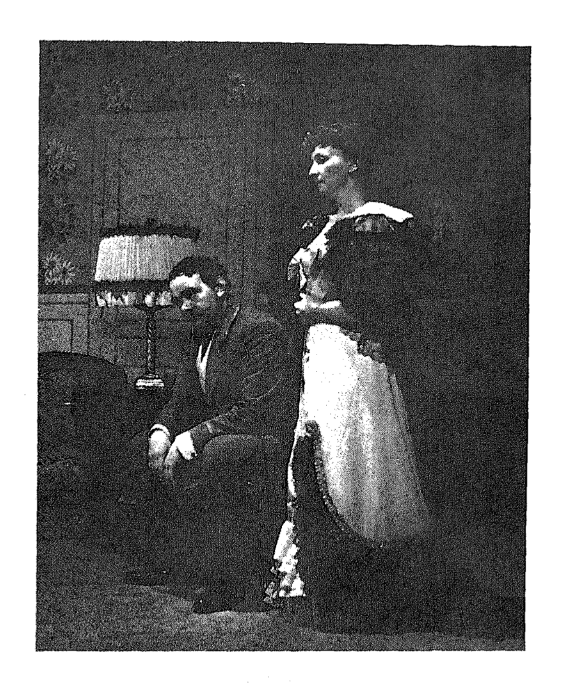
« اوجين لابيش » ، وفق بمعاونين يقدمون له الافكار ، وقد خلف « سكريب » في حظوة الجمهور الباريسي . وسط نتاجه الغزير ، ان « قبعة قش من ايطاليا » من اكثر كوميدياته مرحا .



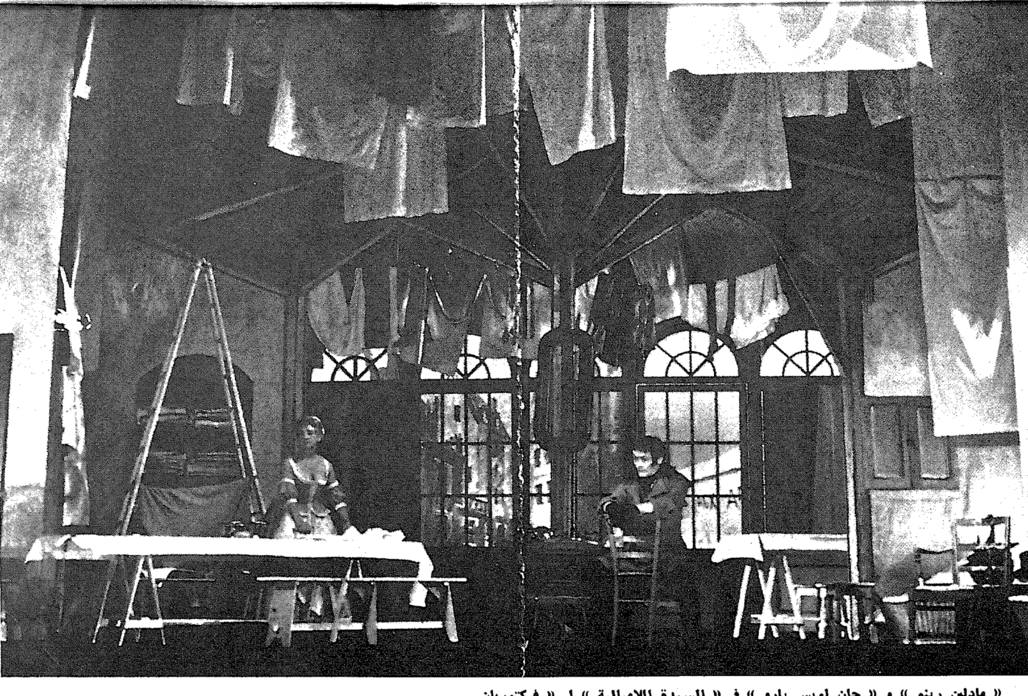
انتصار الفودفيل وصيفته الموسيقية ، « الاوبريت » ، تسم « الايام الجميلة » للامبراطورية الثانية . « الحياة الباريسية » لـ « هنري ميلاك » و « لودوفيك هاليفي » ، التي وضع موسيقاها « جاك اوفنباخ » ، استعادها بنجاح « جان ــ لويس بارو » عام ١٩٥٨ .



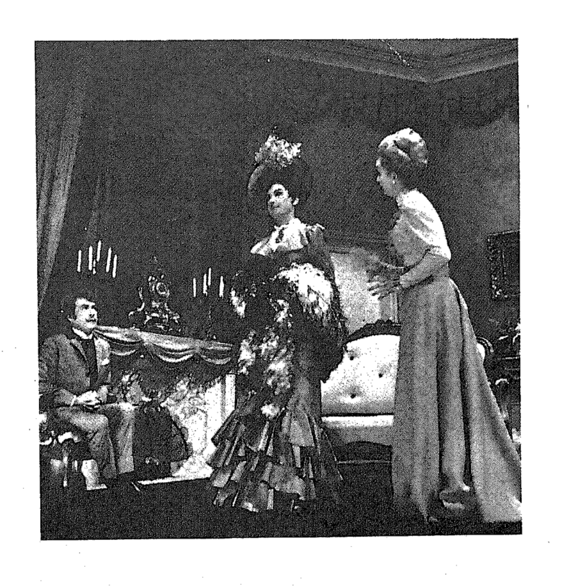
لدى « لابيش » ، الشخص هو محرك الحبكة : ههنا « لويس سينيه » و « بول نويل » و « جان بيا » و « آلان فيدو » في « سفر السيد بيريشون » في « الكوميدي فرنسيز » (اخراج « جاك شارون » ، ديكور والبسة « لوفاسور » عام ١٩٦٦) .



« مادلين رينو » و « فرنان لودو » . في « بوبوروش » لـ « كورتولين » في « الكوميدي فرنسيز » (عام ١٩٣٧) .



« مادلين رينو » و « جان لويس بارو » في « السيدة اللامبالية » ل « فيكتوريان ساردو » في مسرح « ساره برنار » (عام ١٩٥٧) .



« جورج فيدو » يفوق لذعا ومهارة « لابيش » ، وقد اعطى « الفودفيل » دقة لا متناهية وايقاعا صارخا : « الابله » في « الكوميدي فرنسيز » (عام ١٩٦٧) .



« ميشل ديه ريه » و « زيزي جانمير » في « السيدة من لدن مكسيم » (« باليه رويال »
عام ١٩٦٥) .

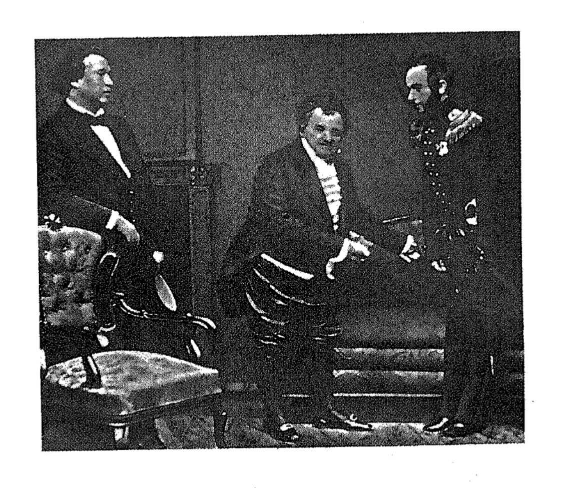




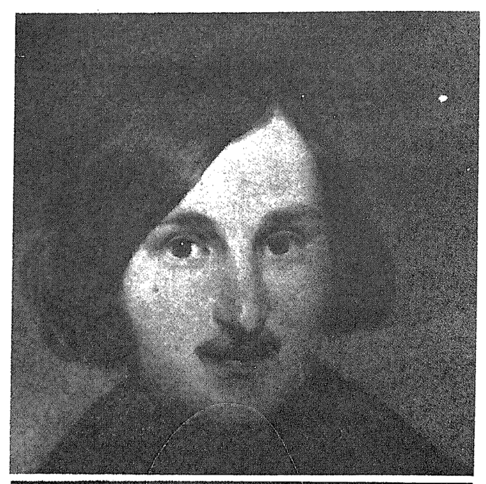
« مادلين رينو » و « جان دوسايي » : « اهتم باميلي » (مسرح فرنسا ، عام ١٩٦٠).
هنا « دانيل شكالدي » و « ميشلين بريل » و « جان كلود بريالي » في « الشك » :
(مسرح مارينيي ، عام ١٩٦٧) .



« بول هوربيجر » هو « ملك الالب » ، في « برجتياتر » في « فيينا » .



« كريبيدوف » يتبع قواعد الفودفيل الفرنسي ، ولكنه يشحنه باستنكار اخلاقي : « مصيبة الافراط في الذكاء » في « مالي تياتر » بموسكو ، مع الممثل « شتشبكين » في دور « فاموسوف » .





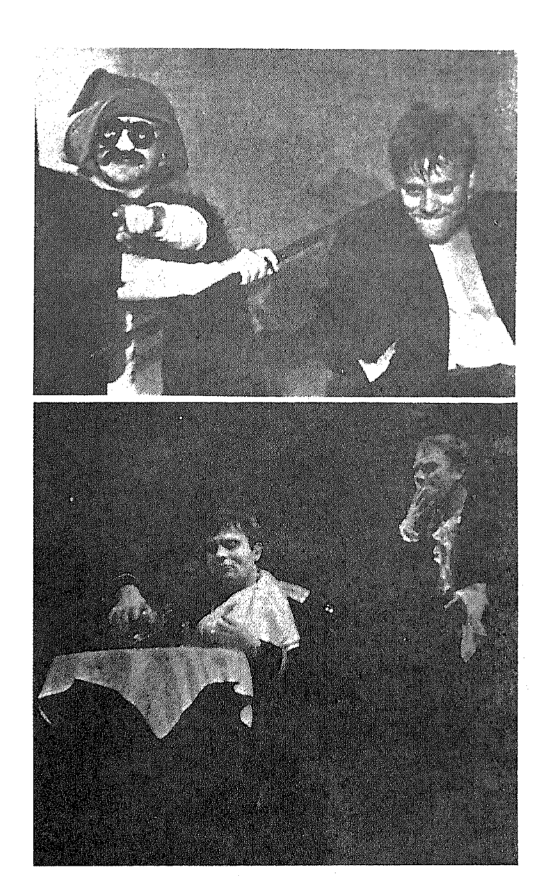
« نيقولا غوغول » هو احد المؤلفين المصريين الذين ذهبوا بالنقد الاجتماعي في المسرح الى اقصى حدوده . ومسرحيته الرئيسية « المفتش » ، جلبت له صواعق الرقابة ومجدا لا يافل نجمه اليوم (ههنا « مونيكا لينارتس » و « هيلمار باومان » في عرض على « مسرح مكسيم غوركي » في برلين الشرقية ، عام ١٩٦٩) .



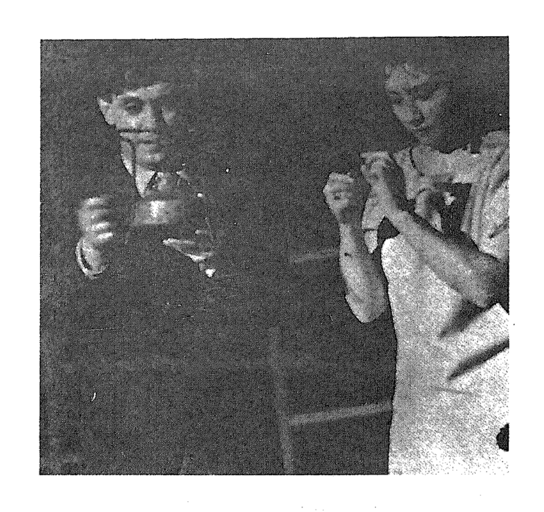
« جورج فيدو » الذي يرمز الى الفودفيل في كماله كله ، يظل احد اركان برنامج « الكوميدي ــ فرنسيز » : « ميشلين بوديه » و « آلان فيدو » و « جاك شارون » في « خيط في القدم » (اخراج « جاك شارون » ديكور والبسة « اندريه لوفاسور » عام ١٩٦١) .



رسم لـ « غوغول » من أجل المشهد الاخير من « المفتش » .



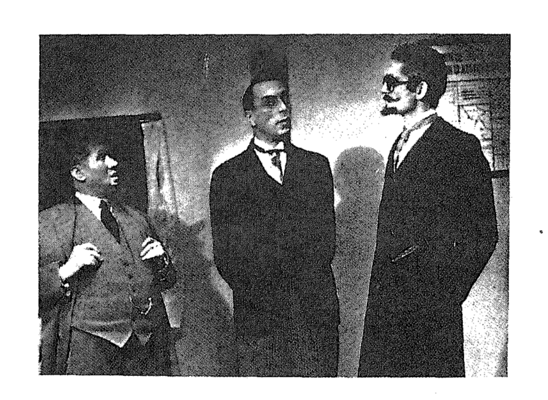
تحت تأثير « الكسندر سوخوفو ــ كوبيلين » ، اتخذت الكوميديا الروسية قالبا تهريجيا قاتما تقريبا ، في آن واحد ، بسبب القسوة البعيدة المدى التي يبذلها المؤلف في تعرية رثاء المؤسسات ، ولاسيما ، العدالة : « موت ترالكين » في « مسرح ماياكوفسكي » بموسكو (اخراج « ب. فومنكو » ، ديكور والبسة « ا. ايبوف » عام ١٩٦٦) .



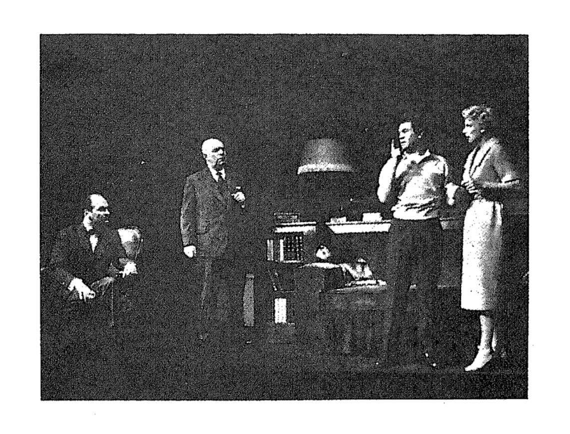
ان تذوق الفودفيل ذي النزعة الناقدة ، استمر في روسيا ، بعد نشوب الثورة : « تربيعة الدائرة » لـ « فالنتان كاتائيف » ، « بمسرح الساتير » (موسكو عام ١٩٥٧) .



« الرسالة المفقودة » التي استوحاها « ايون لوقا كاراجيال » ، من غوغول والفودفيل الفرنسي معا ، تفتح أمام الادب الروماني ، ابواب المسرح ، في الوقت الذي تصف فيه يقظة الامة (عرض مسرح الجيب بباريس ، من اخراج « مارسيل كوفيلييه » عام ١٩٥٥) .

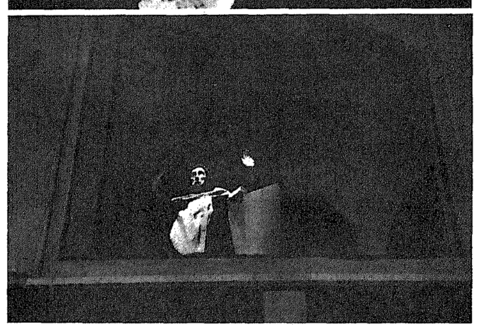


« كنوك » لـ « جول رومان » من اخراج « لويس جوميه » .

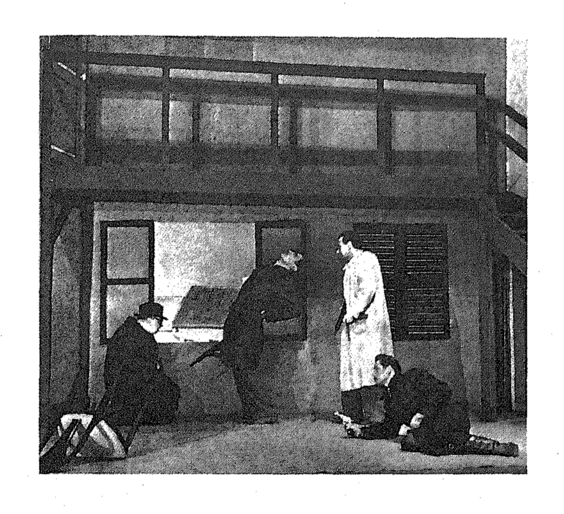


« رجل كالآخرين » ، في « الكوميدي ــ فرنسيز » (عام ١٩٥٨) .

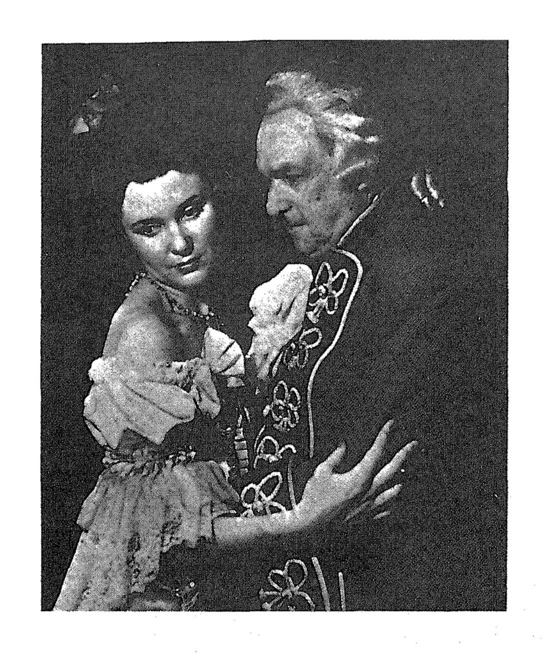




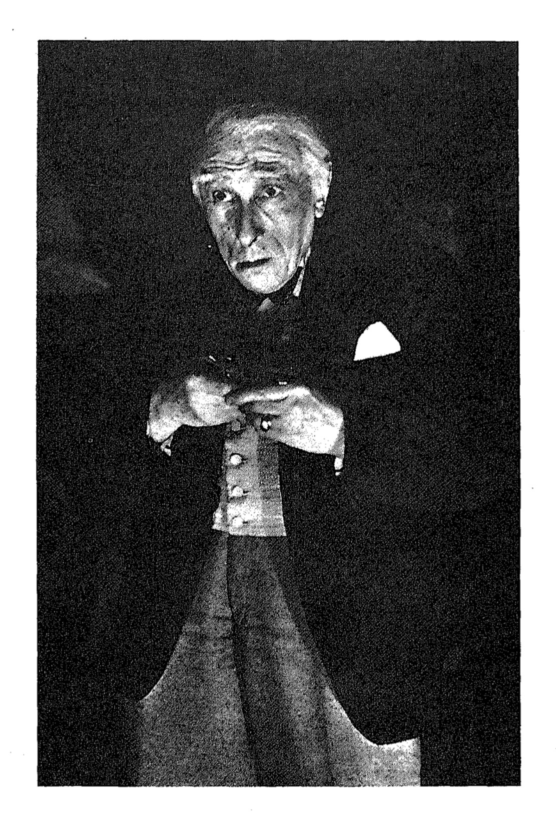
في مطلع هذا القرن ، استنفد الفودفيل ذاته ، واخلى المكان لما سُمّي بـ « مسرح البولفار » الذي يدرج في بنية مماثلة ، مضمونا جادا أو حتى داعما . وما بين الحربين العالميتين ، يرفع « ارمان سالاكرو » من كرامة هذا الجنس ، وقد جعل منه ، إما مرآة الحياة الفرنسية ، لاسيما الريفية (ص (٥٠) : « جرمين كرجان » في « خطاب الهافر » في « الكوميدي فرنسيز » ، عام ١٩٤٦) وإما موضوع تأمل أخلاقي : (ص (٥١) « شارل دولان » في « الارض مستديرة » ، في مسرح « سارة برنار » ، عام ١٩٤٦) .



في « ليالي الغضب » يكتب « سالاكرو » بسخاء على مأساة الاحتلال والمقاومة (في مسرح « مارينيي » عام ١٩٤٧ ، تقديم فرقة « مادلين رينو ـ جان لويس بارو » .) .



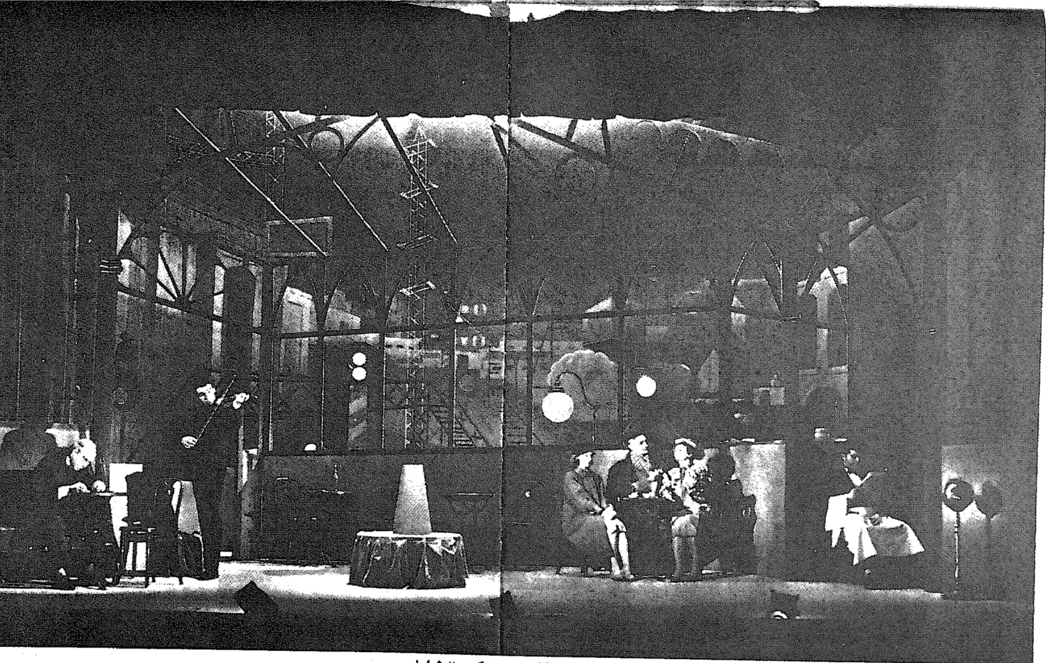
« صوفي ديماريه » و « بيير رونوار » في « الجندي والساحرة » (مسرح ساره برنار عام ١٩٤٥) . في هذه المسرحية ، تعاطى « سالاكرو » تسلية خالصة .



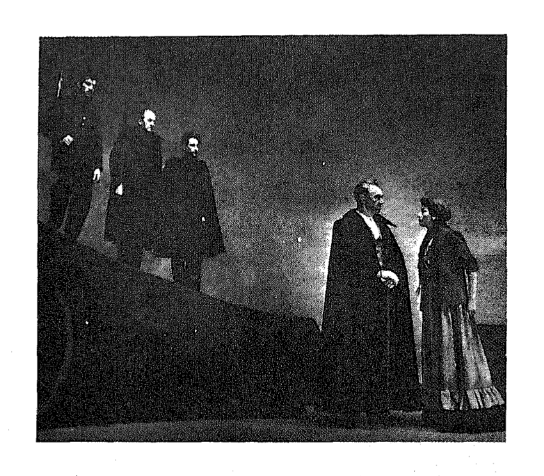
« شارل دولان » مخرج « ارخبيل لونوار » عام ١٩٤٧ ، على مسرح « مونبارناس » وهي لوحة ساخرة لبورجوازية الاعمال الكبيرة .



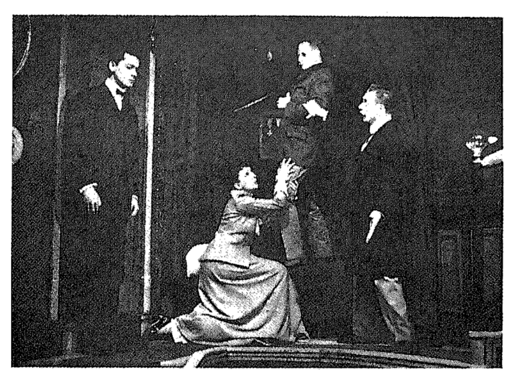
انتزع « جان انووي » نجاحا مستديماً ، باستغلاله ، بشتى الطرق ، موضوع خضوع الفرد لشرط البيئة العائلية ، واحدى هذه الطرق ، هو تجديد الاسطورة الكلاسيكية : « انتيغون » ، في مسرح « الآتولييه » (اخراج وديكور « اندريه بارساك » مع « اليزابيت هاردي » في الدور الرئيسي ، عام ١٩٤٧) .



« اوريدس » على مسرح « ريدو بروكسيل » (اخراج « فرنر ديكان » ، ديكور « شارل كودفروا » ، في موسم ١٩٥٤ – ١٩٥٥) .



« لوسيان بلوندو » و « ميشيل الفا » في « ميديا » ، على « مسرح الاتولييه » (اخراج « اندريه بارساك » ، عام ١٩٥٣) .



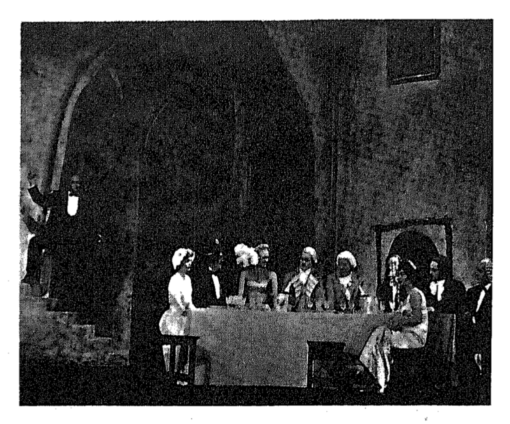


اسلوبان آخران من اساليب « انووي » : الفودفيل (في الاعلى ، « فالس مقاتلي الثيران » ، عام ١٩٥٢) و « المعارضة » المولييرية (في الاسفل ، « اورنيفل » ، مع « بيير براسور » عام ١٩٥٥) . عروض « كوميديا الشان زيليزيه » بباريس .

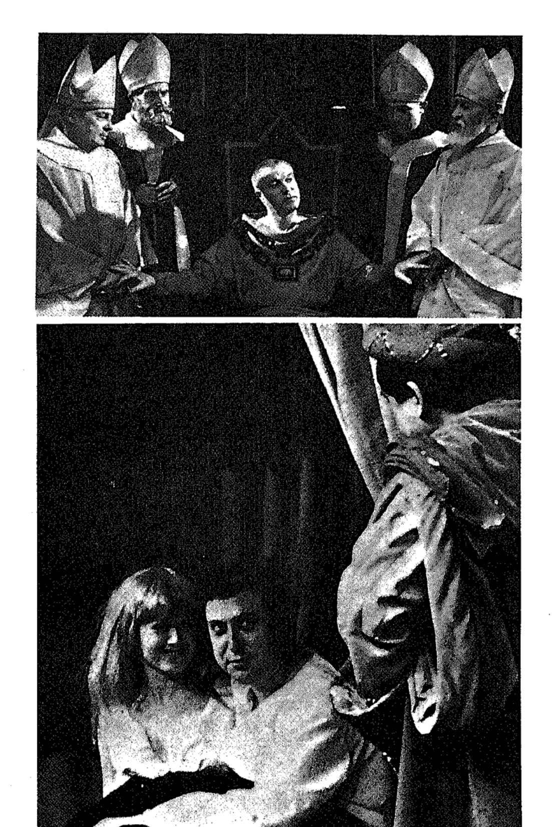


مع « مسكين بيتوس » او غداء الرؤوس ، يتخلى « انووي » عن ميدان العائلة ، والحياة الداخلية، ليندفع في نقد سياسي عنيف، على حساب افكار الجمهورية والديمقراطية (« شارلوت شاردون » و « ميشيل بوكيه » على مسرح « مونبارناس » ، عام ١٩٥٦) .

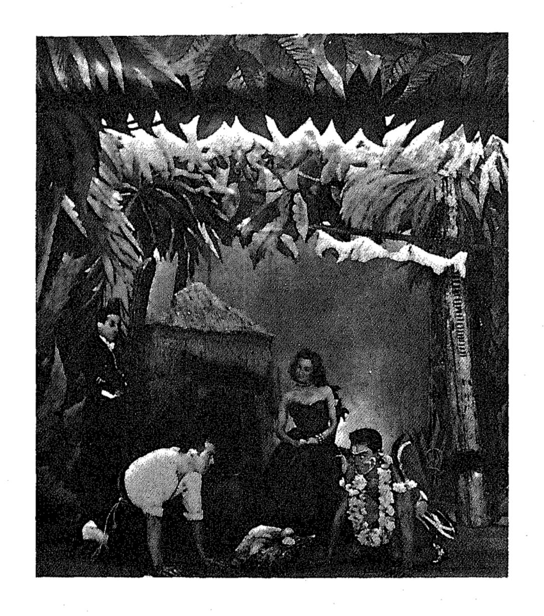
السياسة مرة اخرى في « الطائش أو الرجعي العاشق » (اخراج « ارنستو كالاندران »
بروما عام ١٩٦٢) .



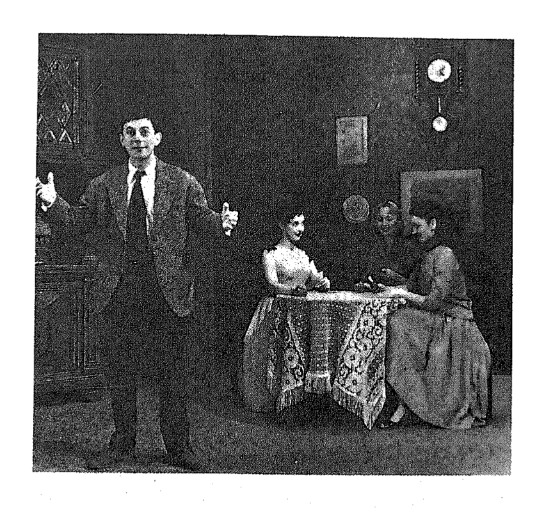
اخرجت « مسكين بيتوس » في تشرين الاول عام ١٩٥٦ ، على مسرح « مونبارناس » بديكور والبسة « جان ـ دنيز مالكليس » ، واثارت فضيحة بسبب سخرياتها من نظام الجمهورية الرابعة ، باسم نزعة محافظة « موراسية » .



« بيكيت او شرف الله » : ليست الصوفية مادة لاقتناع عميق بالنسبة الى « انووي » (كما كانت بالنسبة الى « ت. س. اليوت ») ، ولكنها ذريعة لمسرحية متالقة ، مشحونة بالحيوية المسرحية . (ص ٧٢ : « دانييل ايفرنيلّ » لدى عرضها بباريس ، عام ١٩٦٠ ، على مسرح « مونبارناس » (اخراج « جان انووي » و« رولان بييتري » ، ديكور والبسة « جان دنيز مالكليس ») ــ (ص ٧٣ : « جان روفيس » في عرض « المسرح القومي » ببلجيكا (اخراج « اندريه دوبار » ، ديكور والبسة « جاك فان نيروم » ، في موسم ١٩٦٧ــ١٩٦٨) .



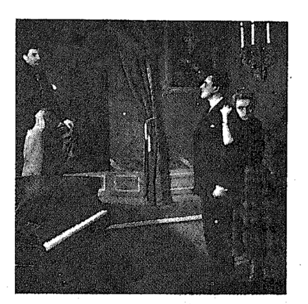
احرز « اندريه روسان » نجاحا ضخما ، وان عابرا ، باستعادته روح « فيدو » في مواقف محدثة : عرض « الكوخ الصغير » ، على « مسرح النوفوتيه » (عام ١٩٤٧) ، مع المؤلف ، و « فرنان كرافيه » و « سوزان فلون » و « كي لاتور » .



هو مسرح خفيف ، لامع ومغرق في البورجوازية : « البيضة » لـ « فيلهسيان مارسو » على « مسرح الاتوليبيه » ، مع « جاك دوبي » (اخراج « اندريه بارساك » ، ديكور والبسة « جاك نويل » ، عام ١٩٥٦) .



« الحساء الطيب » لـ « مارسو » على « مسرح الجمناز » (اخراج « بارساك » ديكور « جاك نويل ») .

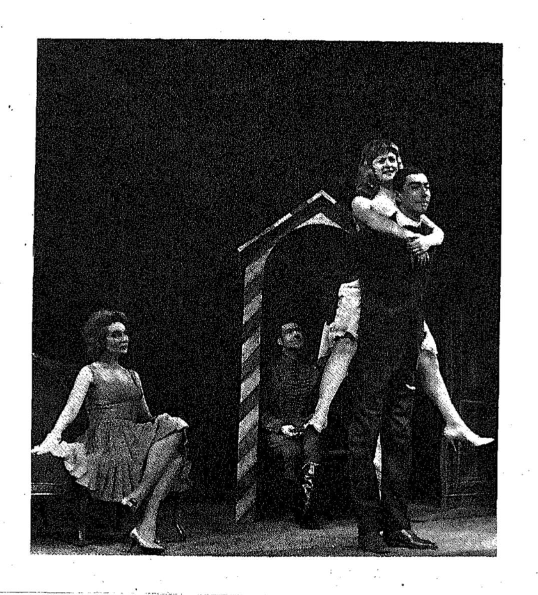




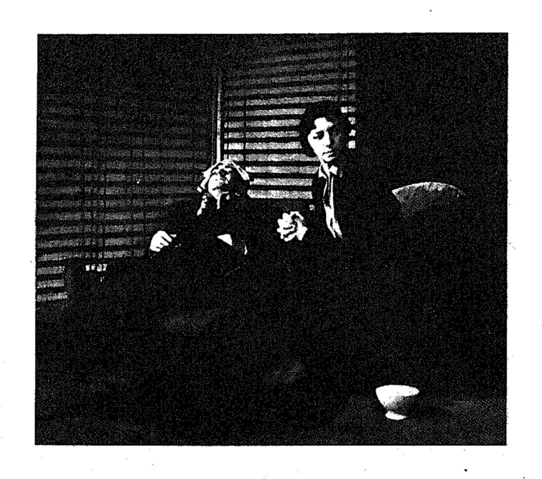
**نجاحان لـ « مارسيل ايميه » . في الاعلى « رأس الآخرين » على « مسرح الاتيلييه » .
وفي الاسفل : « لوسيين والجزار » على مسرح « الفيو كولومبييه » .**



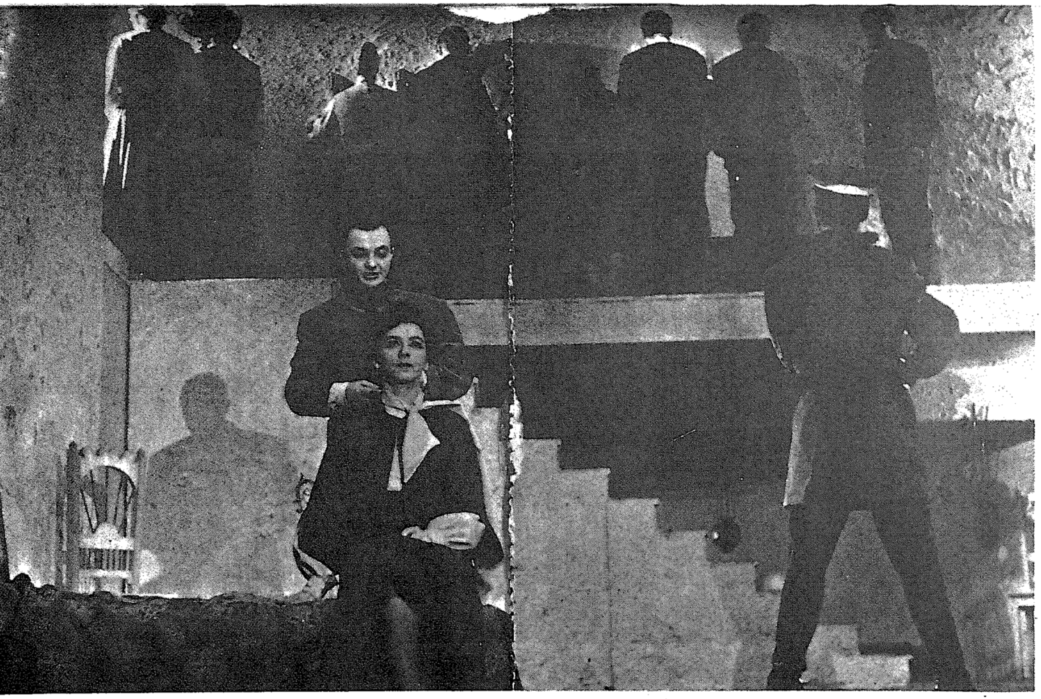
« كليرامبار » ، مغامرة تخيلية ، هزلية ورومانسية في آن واحد . (اخراج « كلود سانفال » على « كوميدى الشانزيليزيه » ، عام ١٩٤٩) .



في ((الماكسيبول)) ، يلطف ((مارسيل ايميه)) بمهارات تقنية ، نقد المائتي عائلة . (اخراج ((اندريه بارساك)) على مسرح ((البوف باريزيان)) ، عام ١٩٦١ ، مع ((فرانسواز كريستوف)) و ((جاك دوفيلو)) و ((اليزابيت آلان)) و ((جان بيير رامبال))) .



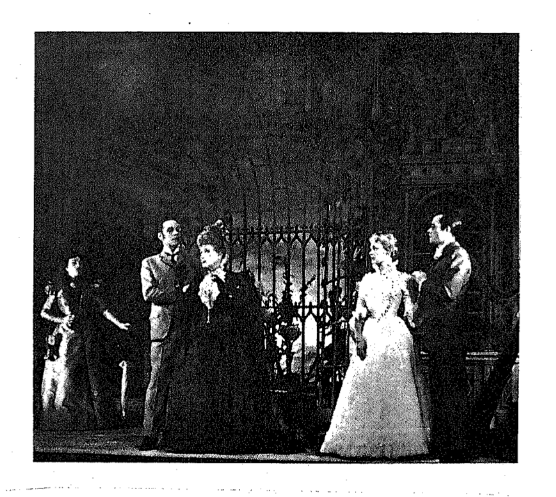
لون الفودفيل ، رقة سيكولوجية ، تلميحات ايديولوجية : تلك هي مقومات مسرح « فرانسوا بييدو » . « فرانسوا داريون » و « كاتارينا رين » في « تشين ـ تشين » على « مسرح الجيب ـ مونبارناس » (اخراج « فرانسوا داربون » ، ديكور « فرانسين كايار ـ ريسلر » ، عام ١٩٥٩) .



« إمضِ اذن عند تورب » على مسرح « ستوديو شانزيليزيه » (اخراج « انطون بورسيليه » ، ديكور « باس » ، عام ١٩٦١) .



« اوسكار وايلد » يجدّد بتفوق « كوميديا السلوك » .



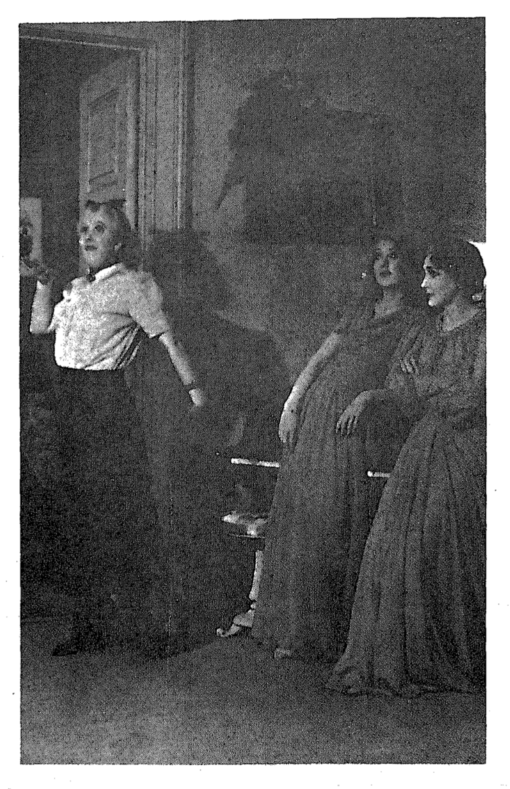
تحت مظاهر الخفة ، يصف « وايلد » في مرح مدمر ، المجتمع الانكليزي الراقي : « الأهمية ان تكون ثابتا » على مسرح « اولد فيك » (اخراج « مايكل بنتال » ، عام ١٩٥٩).



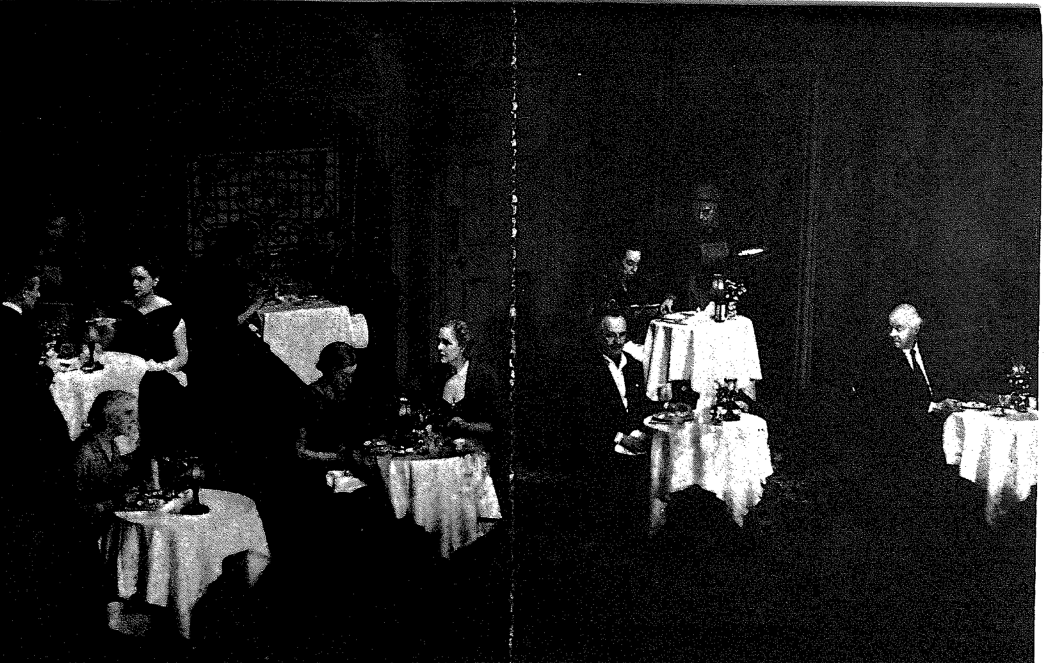
« نويل كو ود » يصف الحياة اليومية ، في انكلترا ، في ذكاء وعاطفة : « لقاء عابر » على مسرح « سان جورج » ، بباريس (اخراج « جاك موكلير » ، عام ١٩٦٨) مع « جان ديزايي » ، « ناتالي نرفال » و « سيمون فالير » .



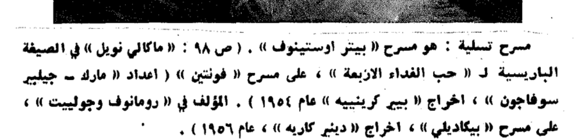
« ربو » على المسرح القومي « بلندن » ، من اخراج « نويل كوود » بالذات عام ١٩٦٩ .



« مارغاريت روثرفورد » (العرافة) ، إبان تقديم « روح ماجن » ، بلندن ، عام ١٩٤١ .



واقعية تقليدية ، وعاطفية رخيصة : « طاولات منفصلة » لـ « تيرنس راتغن » على مسرح « سان جيمس » (اخراج « بيتر كليفيل » ، ديكور « مايكل وايت » عام ١٩٥٥) .



مسرح تسلية : هو مسرح « بينتر اوستينوف » . (ص ٩٨ : « ماكالي نويل » في الصيغة الباريسية لـ « حب الغداء الازبعة » ، على مسرح « فونتين » (اعداد « مارك ـ جيلبير سوفاجون » ، اخراج « بيير كرينبيه » عام ١٩٥٤) . المؤلف في « رومانوف وجولييت » ، على مسرح « بيكاديلي » ، اخراج « دينير كاريه » ، عام ١٩٥٦) .



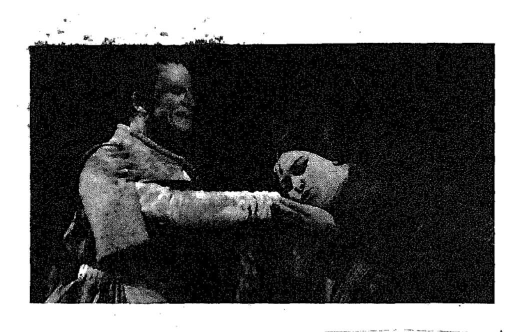
ان « سيدة الكاميليا » لـ « اسكندر دوماس الابـن » ، على الرغم مـن انفعاليتها وعاطفيتها ، أحدثت ثورة في المسرح الباريسي ، في منتصف القرن التاسع عشر ، اذ تخلّت عن الاوهام الرومانسية ، لتصوّر الواقع الاجتماعي ، بعين ناقدة . (« ادفيج فويير » و « بول كرسي » على « مسرح باريس » ، عام ١٩٥٩) .



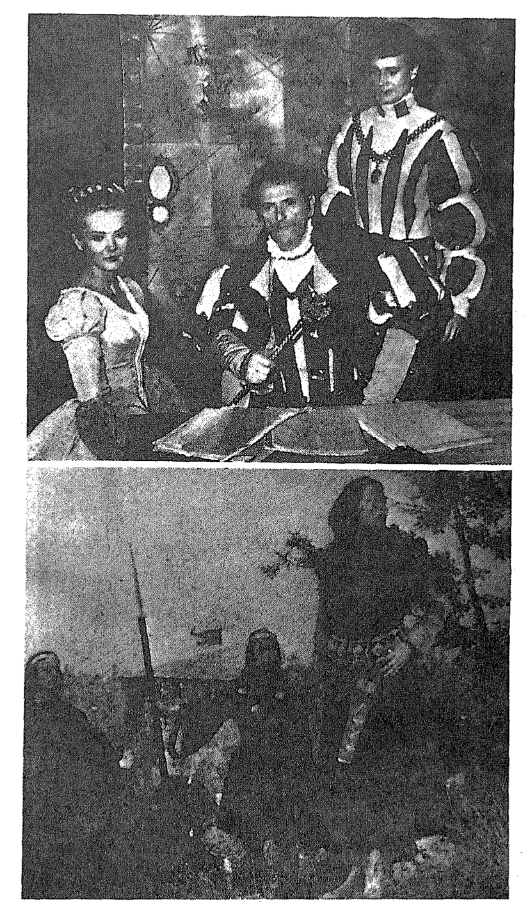
صور كاريكاتورية في الصحافة ، لدى العرض الاول لـ « سيدة الكاميليا » (عام ١٨٥٢) و « عالم الغانيات » (عام ١٨٥٥) لـ « دوماس الابن » .



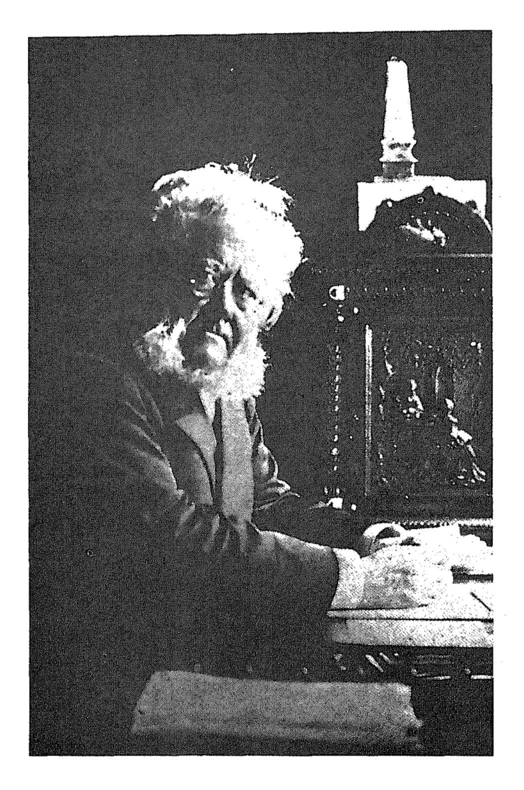
جسدت « ساره برنار » دور « مارغريت غوتييه » في « سيدة الكاميليا » ، التي اسهمت كثيرا في شهرتها . (رسم للممثلة بريشة « جورج كليران » . باريس ، متحف « القصر الصغير » .



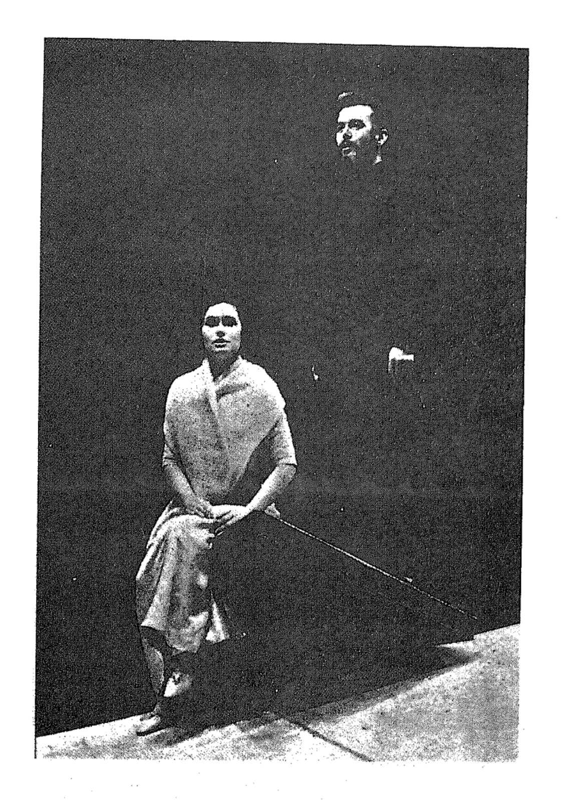
« فلهم بورشرت » و « صوفيا سوتر » في « جيجس وخاتمها » لـ « هيبل » ، على مسرح « برجتياتر » في فيينا ، عام ١٩٦٢ .



في المانيا ، قام « هيبل » برد فعل على الرومانسية ، اذ مسرح « ميتافيزيقيا للاخلاق » نابعة من فلسفة « كانت » . (ص ١١٢ : « كورين مارشان » و « جاك دومينيل » في « اغنيس برناور »،على « مسرح فرنسا » عام ١٩٦٥)ـ(ص ١١٣ : مشهد من « نيبيلنجن »، على « برجتياتر » في « كويد لنجبرغ » ، في المانيا الديمقراطية .



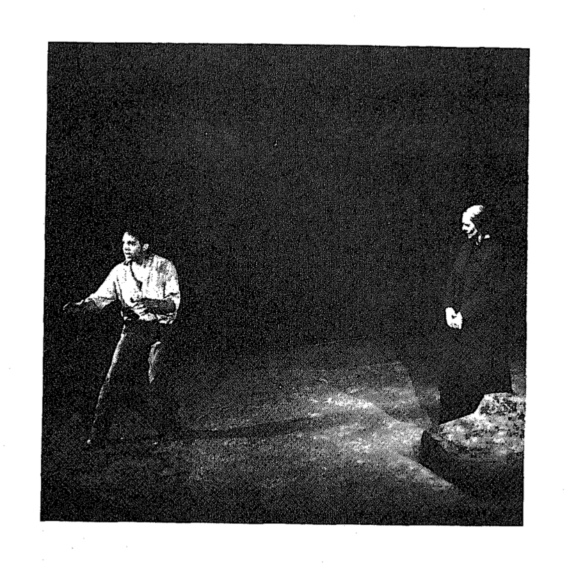
بعد « ابسن » ، « لن يعود المسرح ابدا كالسابق » .



« براند » ، على « المسرح القومي » في « اوسلو » (عام ١٩٦٦) .



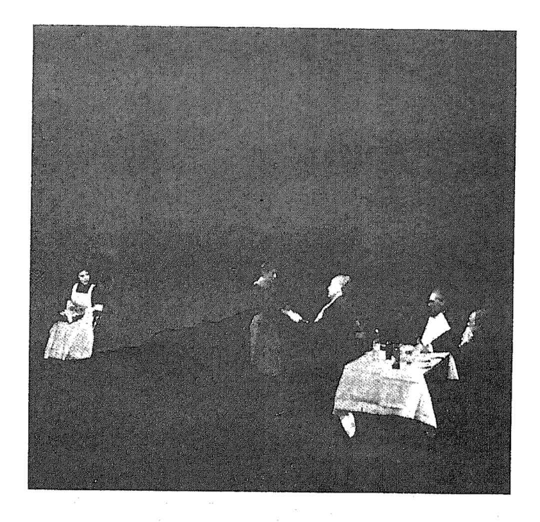
« براند » على « المسرح الشعبي » في « اوسلو » (عام ١٩٥٢) .



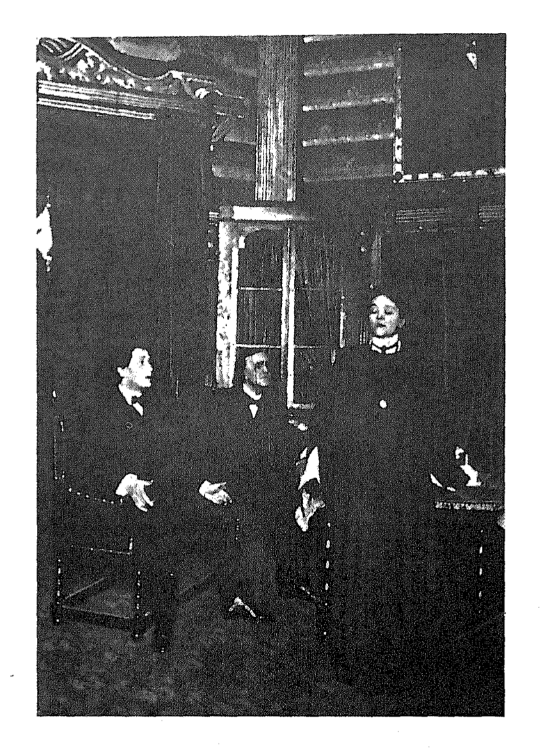
جمّع « ابسن » ، في « بيرجينت » ، الطبع القومي النروجي . (عرض لفرقة المسرح القومي في « اوسلو » ، على « مسرح الامم » في باريس ، عام ١٩٦٣) .



« بيت الدمية » ، نشيد من اجل تحرير المرأة ، وقد عرف دويا عالميا (« لودميلا بيتوئيف » في عرض « كوميديا الشانزيليزيه » عام ١٩٤٧) .



سجلت أعمال ((ابسن)) ، في ((البطة البرية)) ، انعطافا نحو الرمزية ، سوف يذهب في توغل . (عرض فرقة المسرح القومي في ((اوسلو)) ، ((مسرح الامم)) ، عام ١٩٥٦) .



قدمت الممثلة الايطالية « ايليونورا دوز » في النروج بالذات ، على « مسرح كريستيانيا القومي » (اوسلو) ، اداء مشهودا لدور « ريبيكا وست » في « روز مرشولم » .



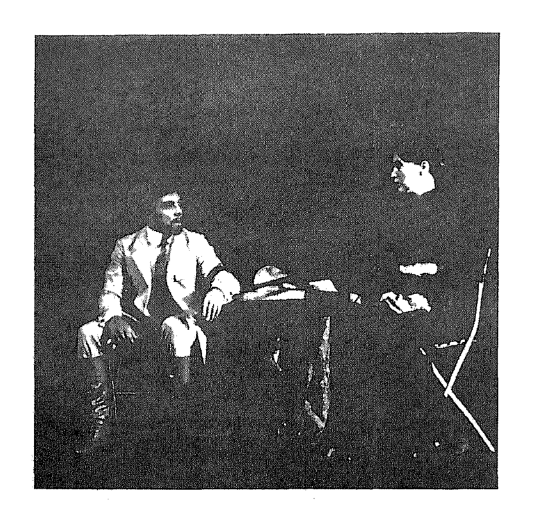
« هيدا غابلر » على « المسرح الملكي الدرامي » في « ستوكهولم » (اخراج انغمار برغمان) . ينسب « ابسن » الى الشخوص النسائية وحدها ارادة تحقيق الذات ، على الرغم من كل الطوارىء ، حتى الموت .



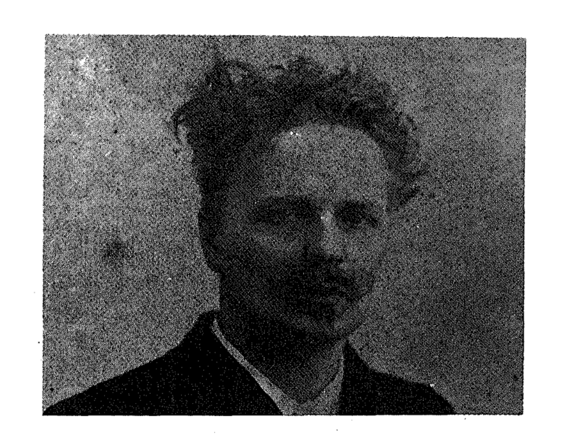
« سولنس البنّاء » ، على « المسرح القومي » في « اوسلو » عام ١٩٥٠ : المثال الاعلى عرضة للضعف البشري ، بسبب ثقل الحياة الخاصة والضغوط الاجتماعية .



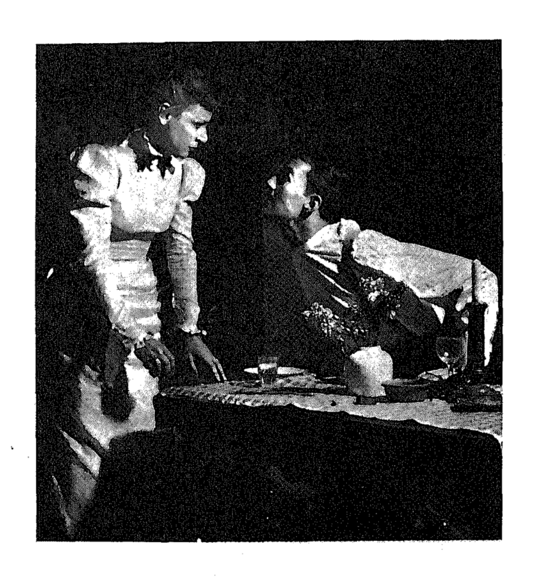
المشهد الاخير من « سولنس البناء » ، في « اوسلو » .



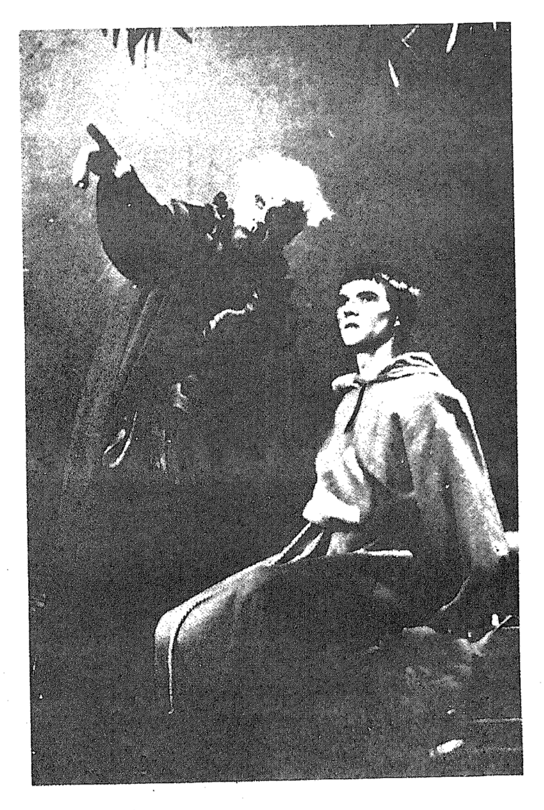
دراما حول وسائل التكفير وقيمته : « ايولف الصغير » ، على مسرح « الاليانس الفرنسية » (اخراج « دانييل بوستال » عام ١٩٦٧) .



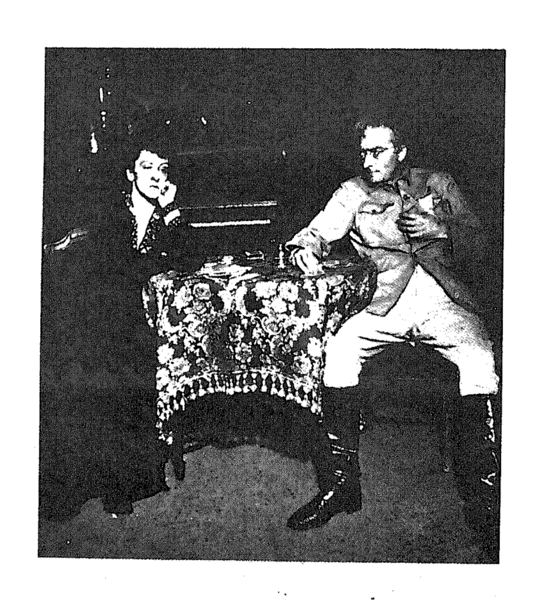
« اوغست ستريندبرغ » ، سابر اللاوعي الجماعي .



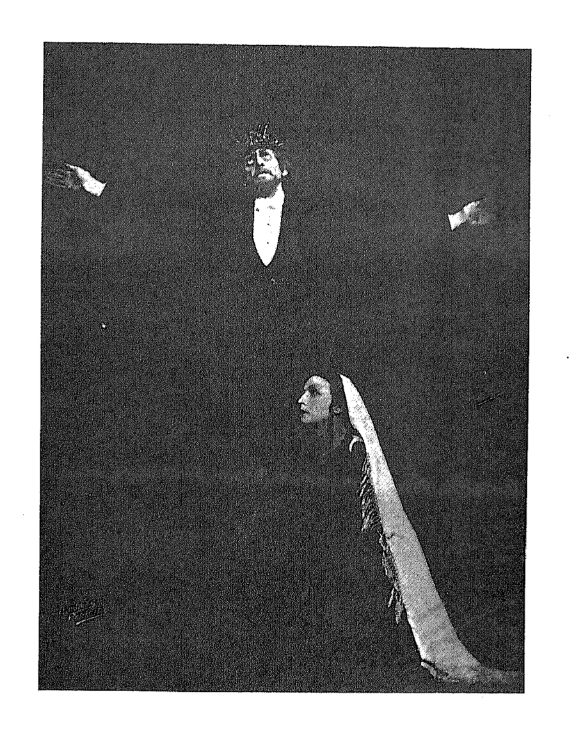
ان علاقة جسدية هي علاقة طبقية : « الآنسة جولي » لـ « ستريندبرغ » على « مسرح بابيلون » بباريس ، عام ١٩٥١ ، مع « ايليونور هيرت » و « ميشيل بيكولي » .



« السيد اولوف » ، لوحة تاريخية ، على مسرح « ليلاد راماتن » ، في « ستوكهولم »
(اخراج « الف سيوبرغ » ، عام ١٩٣١) .



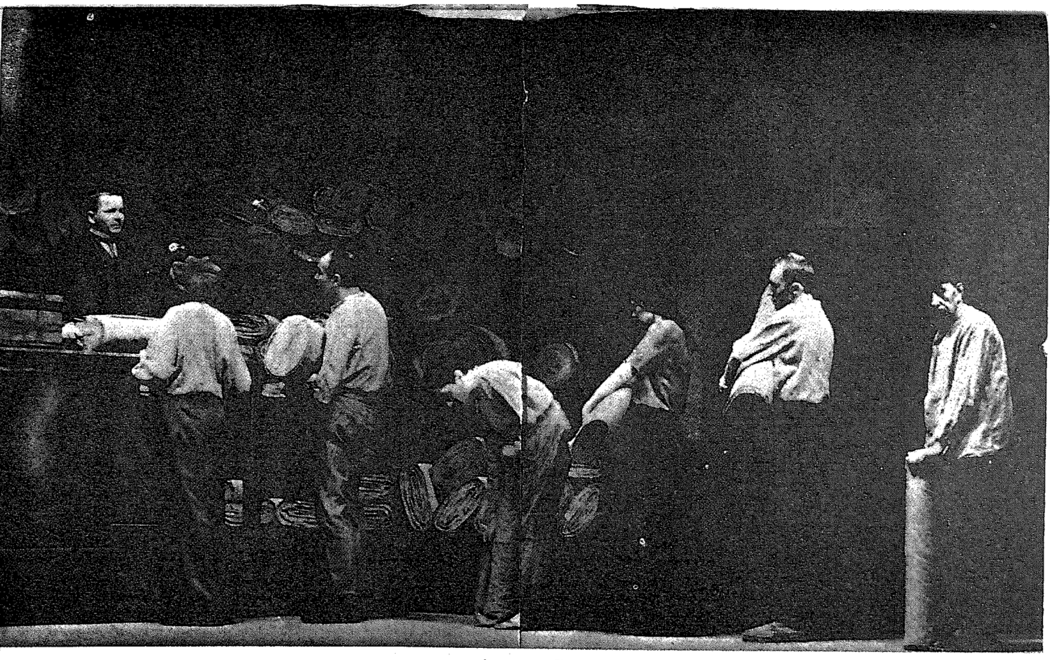
ماساة زوجية : « رقصة الموت » ، في « ستوديو الشانزيليزيه » ، عام ١٩٤٨ ، مع « جان فيلار » .



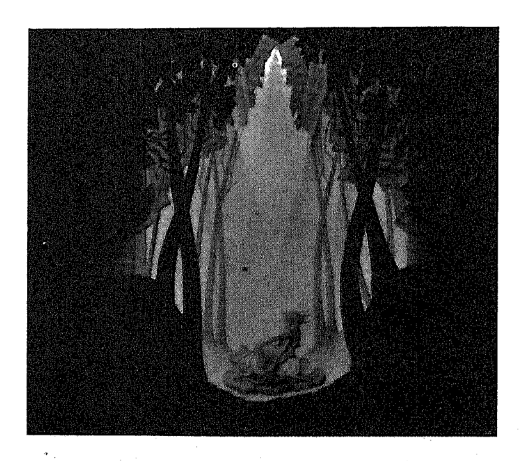
للصوفية والطقوس والتنجيم ، مكان في اهتمامات « ستريندبرغ » وإلهامه : « الحلم » على مسرح « دراماتيسكا » ، في « ستوكهولم » (اخراج « فوستاف مولندر » ، مع « تورا تيبيه » و « غابرييل الف » ، عام ١٩٣٥) .



« هنري بيك » ، اذ اعياه رفض مسرحياته ، ينطوي ، في ما يبدو ، في « الباريسية » على « الفودفيل » . ولكن نقده الاجتماعي يظل دون هوادة . (رسم لـ « مارولد » من اجل عرضها على « الكوميدي ـ فرنسيز » عام ١٨٩٠) (مكتبة الارسنال) .



الدراماالطبيعية الكبرى لـ « جرهارت هاوبتمان » (« الحائكون » ، على « مسرح الشعب » في برلين الشرقية ، عام ١٩٥٧) .



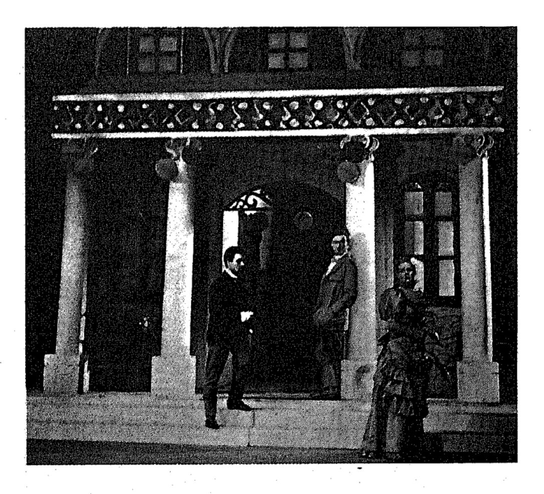
« بيرجينت » لـ « ابسن » ، مسرحية ذات امكنة مختلفة جدا ، تتخللها غزوات في عالم الخيال ، لم تمثل كثيرا ، ولكنها ، مع ذلك ، اثارت خيال مصممي الديكور : مجسم لـ « راينيجنس غلايلنج » من اجل مسرح « برجتياتر » في « فيينا » (عام ١٩٢٥) . محفوظ في المكتبة القومية النمساوية .



« قبل غروب الشمس » ، آخر مسرحية لـ « جيرار هاوبتمان » ، وهي دراما بورجوازية (اخراج « وولفجانغ » هاينز ، على « مسرح الشعب » في برلين الشرقية عام ١٩٥٥) .



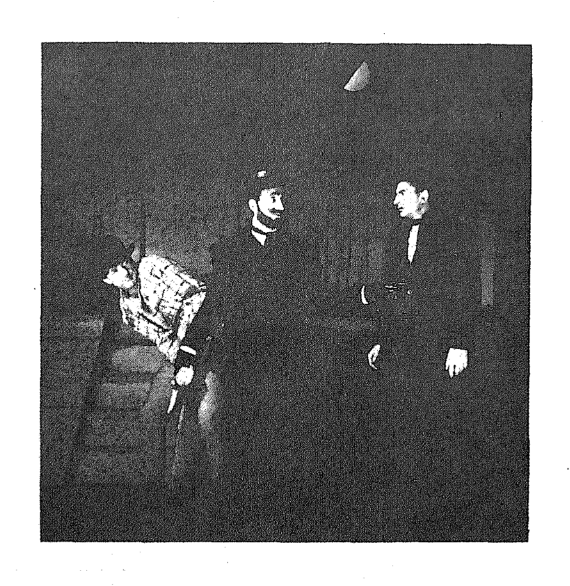
« الحائكون » ، تصور نزاعات طبقية عنيفة . (اخراج « ارنست كاهلر » ، ديكور « هاينريش كيلجر » ، على « مسرح الشعب » في برلين الشرقية ، عام ١٩٥٧) .



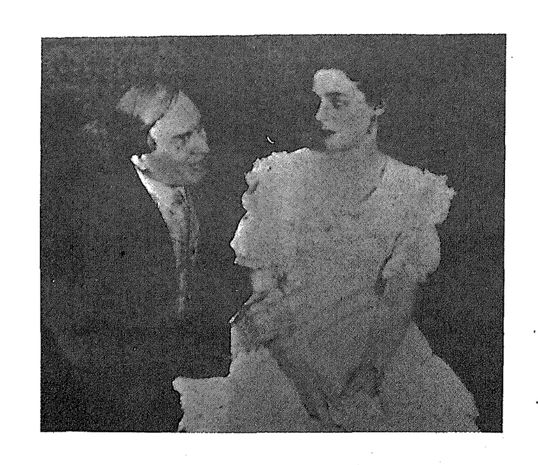
كتب « انطون تشيخوف » مسرحيته الاولى عام ١٨٨٠، ولكنه لم يضع لها عنوانا . مثلت في مدن اوربية كثيرة ، وسميت في باريس « هذا المجنون بلاتونوف » . وقدمها « المسرح القومي الشعبي » عام ١٩٥٦ ، في اخراج من « جان فيلار » وديكور « ادوار بينيون » .



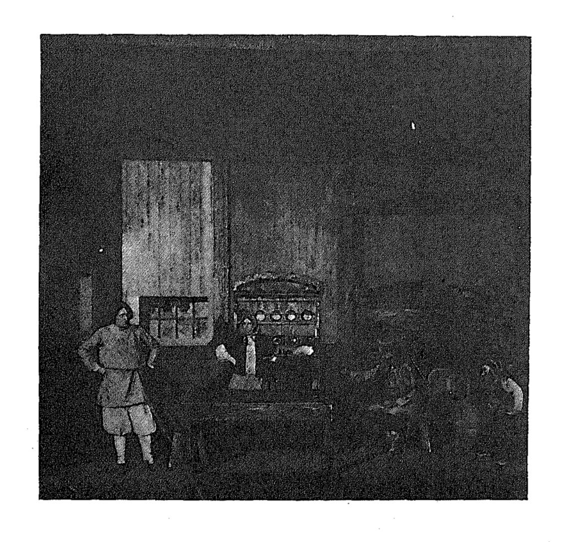
« ارتو شنيتزلر » يصور ، بحنان ، « فيينا » في نهاية القرن : « روبير ليندنر »
و « بولا فيسيلي » في « اناتول » ، على « مسرح الاكاديمي » في فيينا .



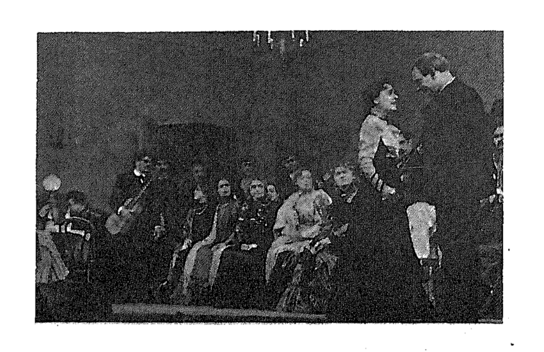
« فيرنك مولنار » امتع اماسي « بودابست » في فترة ما بين الحربين . وقد قدمت مسرحيته « ليليوم » عام ١٩٤٧ ، من جديد ، فرقة « غرينبـ « كينيه مونبارناس » .



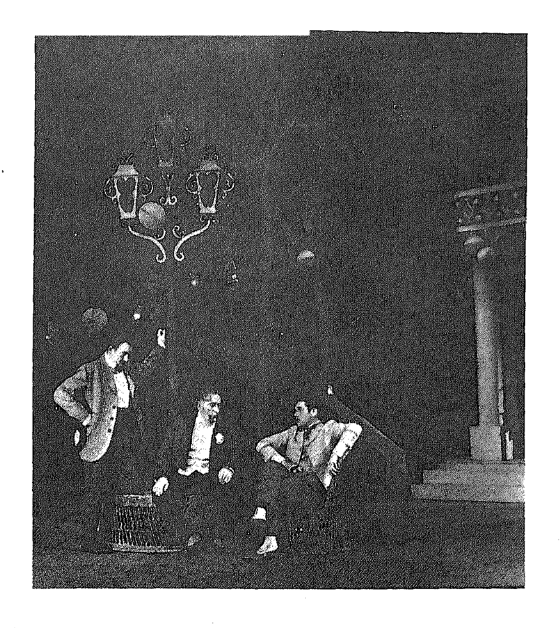
« اوستروفسكي » يمدّد نقد غوغول السياسي : « الفقر ليس رذيلة » ، على « مالي تياتر » بموسكو ، عام ١٩٤٦ .



الدراما الفلاحية الكبرى لـ « تولستوي » : « قوة الظلمات » وقد قدمها « انطوان » على « المسرح الحر » (مكتبة الارسنال) .



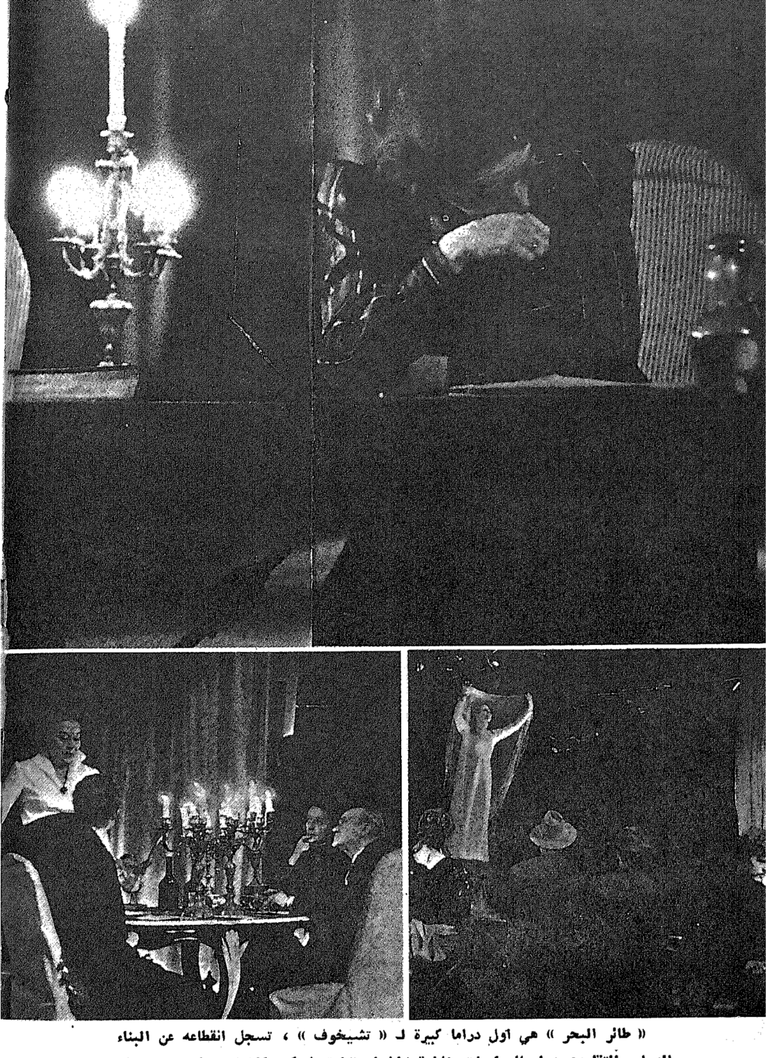
تفسخ مجتمع بورجوازي : « الجثة الحية » لـ « تولستوي » ، على « مسرح مالي » بموسكو .



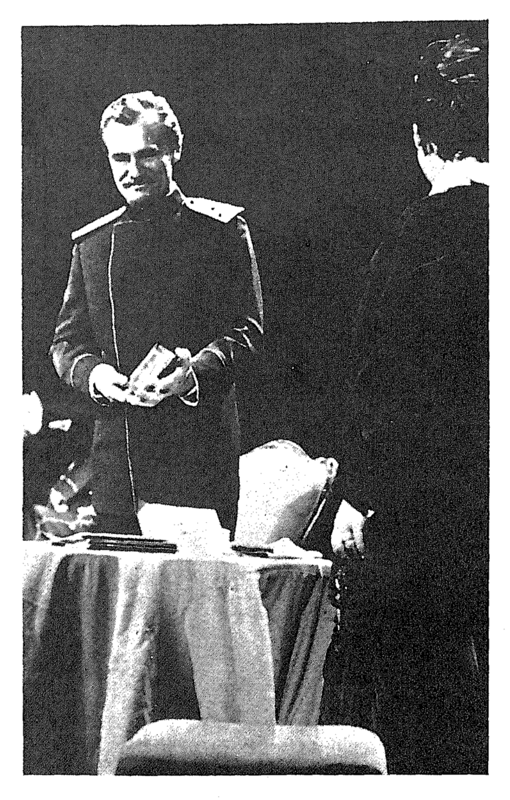
« جان فيلار » و « جورج ولسن » و « جان بيير داراس » في « هذا المجنون بلاتونوف » على المسرح القومي الشعبي ، عام ١٩٥٦ .



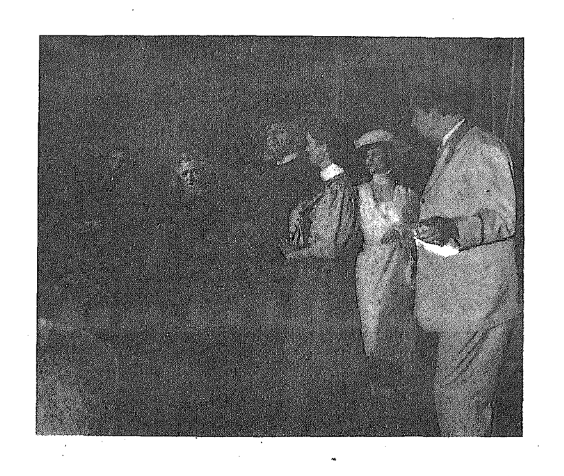
في « ايفانوف » يواصل تشيخوف البحث عن دربه (اخراج « ماريا كنيبل » على « مسرح بوشكين » في لينينغراد) .



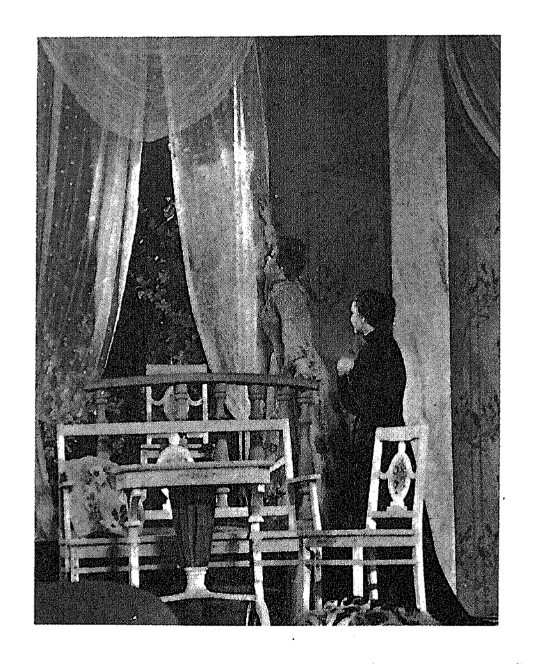
« طائر البحر » هي أول دراما كبيرة لـ « تشيخوف » ، تسجل انقطاعه عن البناء الدرامي التقليدي ، لصالح لمسات مناخية (اخراج « اوتومار كريجكا ») . ديكور « جوزيف سفوبودا » على المسرح القومي البراجكي (عام ١٩٦٠)



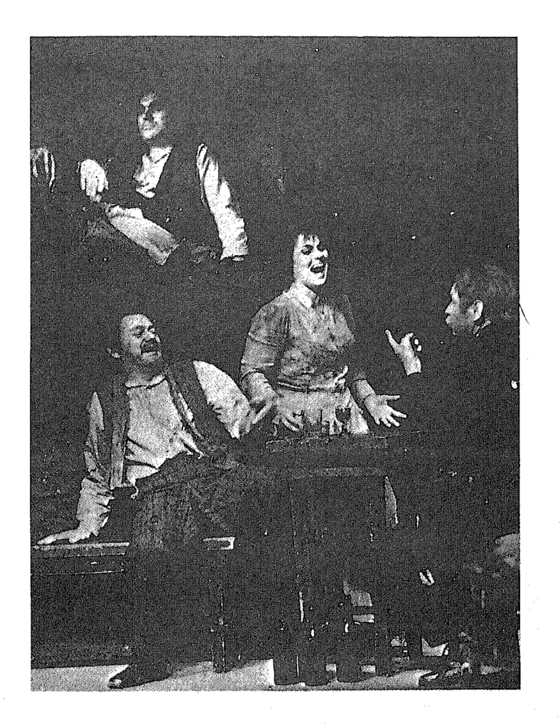
« الاخوات الثلاث » أو « الرتابة المرهقة لحياة ريفية ». (اخراج « اوتومار كريجكا » ، ديكور « جوزيف سفوبودا » في مسرح « حلف الباب » في « براغ ») .



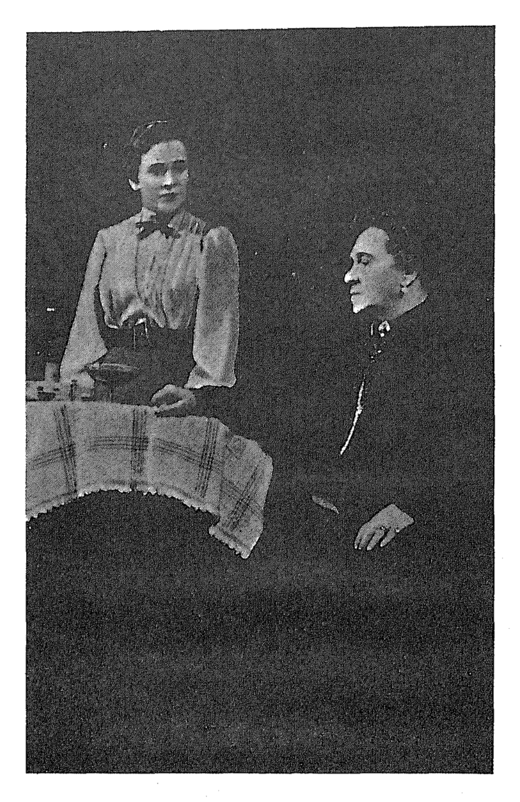
« العم فانيا » هي دراما السخافة والعقم (عرض « ستار بروكسل » ، اخراج وديكور « ادريان برين » ، موسم ١٩٦٦ – ١٩٦٧) .



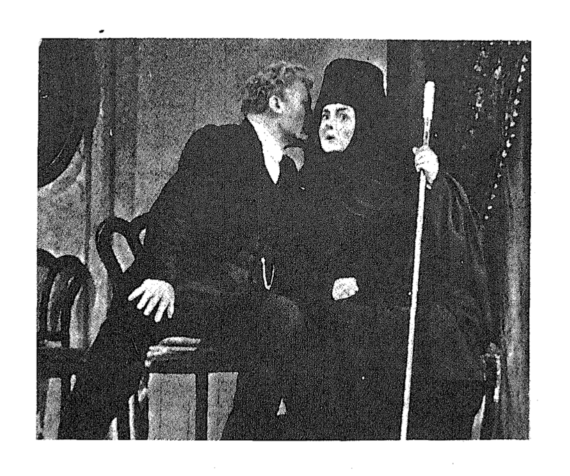
«بستان الكرز» او الانتقال من ملكية الارستقراطية للارض الى البورجوازية الصناعية. (اخراج « دودين » على مسرح « ماياكوفسكي » بموسكو ، مع « ماريا بابانوفا » في دور « ليوبوف اندريفنا ») .



« البؤساء » لـ « غوركي » ، التي اشتهرت ، في مطلع هـذا القرن ، في اخـراج « ستانسلافسكي »، اعيد عرضها عام ١٩٦٨ على مسرح « مكسيم غوركي » في برلين الشرقية.



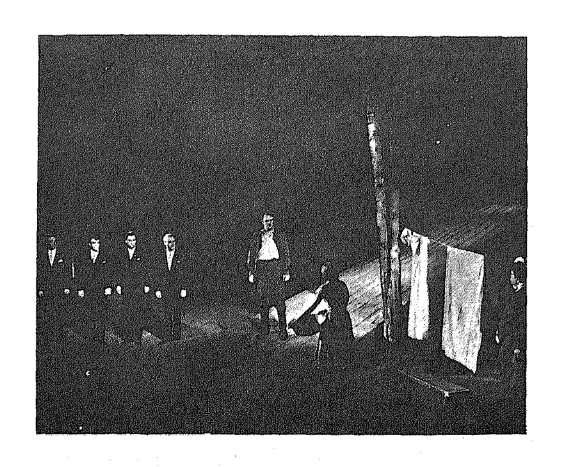
« ف. باشينايا » في دور « فاسا ييلزنوفا » على « مسرح مالي » بموسكو : انما هي « قناع اجتماعي » ، يجسّد إحدى الطبقات بالرمز الكاريكاتوري .



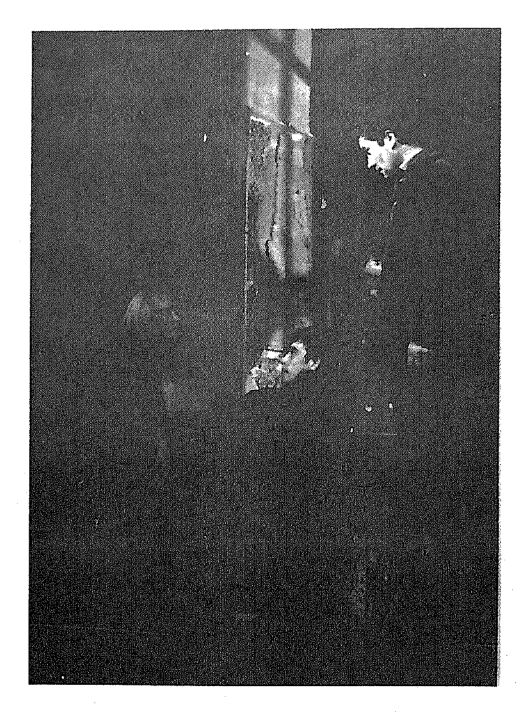
« ايغور بوليتشيف والاخرون » ، كتبت بعـد الثورة ، وهـي ترسم نهاية المجتمـع القيصري . (عرض مسرح « فاختانكوف » بموسكو) .



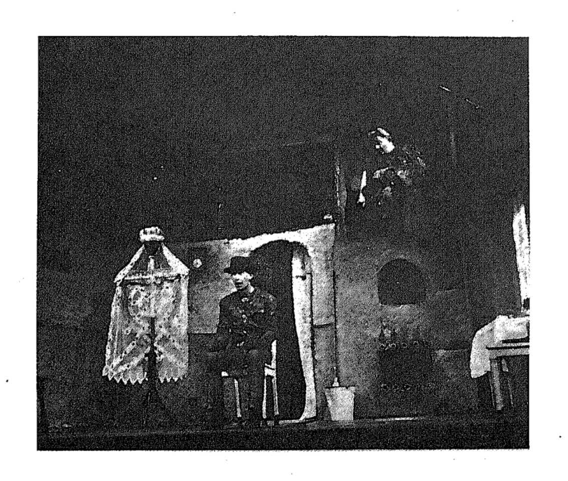
في الثلاثينات ، تأكدت في الاتحاد السوفييتي الواقعية الاشتراكية ، التي يعتبر غوركي ابا لها . وفي نطاق المسرح ، لم تنتج هذه النظرية سوى عمل واحد كبير ، هو « المأساة المتفائلة » لـ « فيشنفسكي » (عرض مسرح « بوشكين » بلينينغراد) .



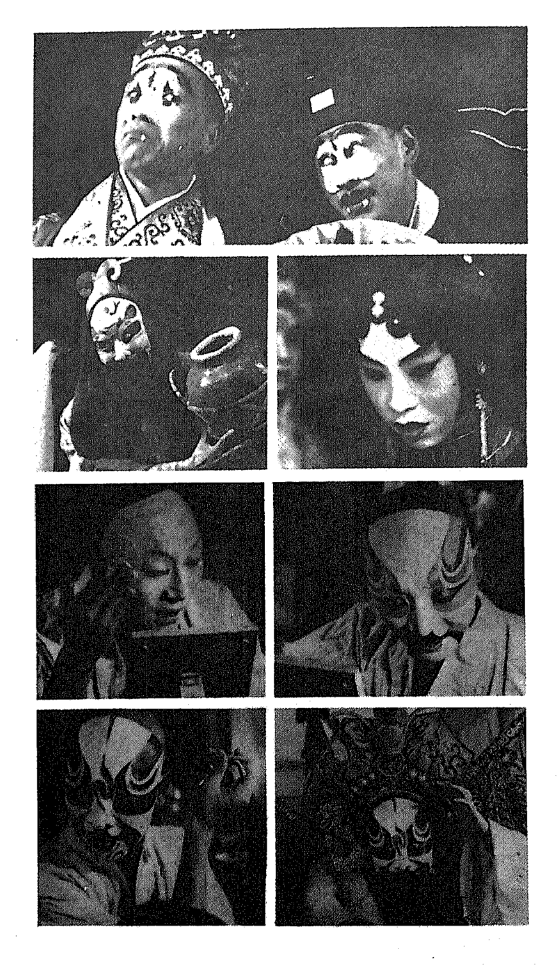
بعد الستالينية ، حاول « اربوزوف » أن يعطي المسرح السوفييتي ، نضارة جديدة : « تاريخ اركوتسك » ، تقدمها فرقة « مسرح فاختانكوف للدولة » بموسكو ، على مسرح الامم (عام ١٩٦١) .



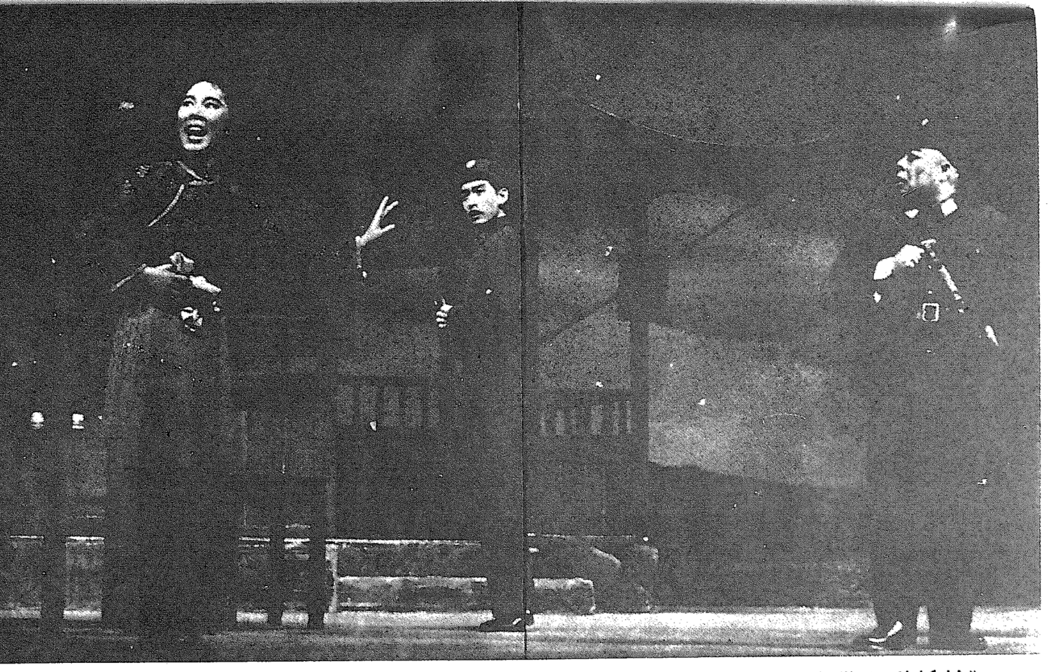
« غزل في لينينغراد » ، مسرحية عاطفية لـ « اربوزوف » لاقت نجاحا كبيرا في الغرب ، هنا : على المسرح القومي ببلجيكا (عام ١٩٦٨) .



تحتل الكوميديات السحرية لـ « افكيني شفارتس » مكانا مميزا في النتاج السوفييتي، في الوقت الذي تقترح فيه دلالات تاريخية وسياسية : « التنين » على « مسرح الامم » ، عام ١٩٦٦ ، تقدمها فرقة « المسرح الالماني » ببرلين الشرقية ، في اخراج من « بينوبِّسون ».



أقنعة صينية .



« شا-كيا-نغ » : مثال على تجدد شكل تقليدي ، اوبرا بيكين ، بالمعنى الثورى .



« تين هوا » في « الفتاة ذات الشعر الابيض » ، اشهر مسرحية صينية لفترة ما بعد الحرب .



عمم « جيروم كيلبي » حياة « شو » الخاصة ، اذ مسرح مراسلته ، تحت عنوان « عزيزي الكذاب » . مثل « بيير براسور » و « ماريا كازاريس » اعداد « جان كوكتو » لها بالفرنسية ، في اخراج من « كيلبي » ، على « مسرح الاثينيه » عام ١٩٦٠ .

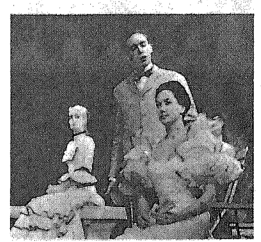


رسم لـ « ج. ب. شو » بريشة « ب. بارتريدج » .

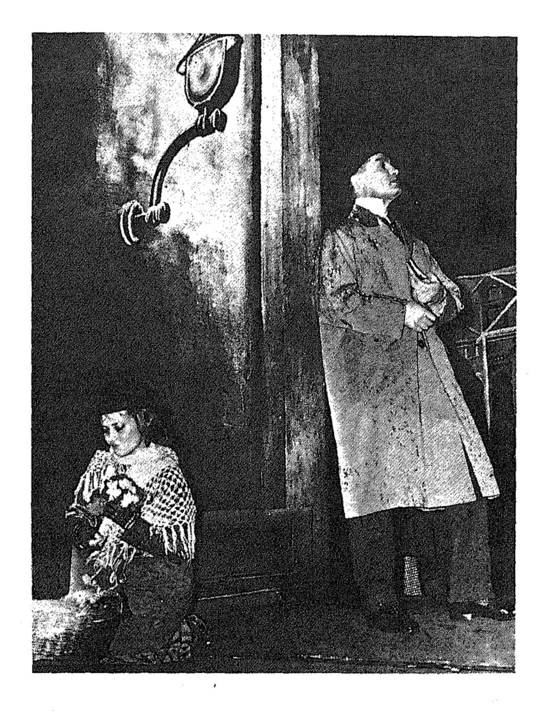


« مهنة السيدة وارن » ، على « مسرح الاثينيه » بباريس عام ١٩٥٦ .





في الاعلى : « شارل لوتن » في مسرحية « القائـدة بربارة » ، من اخراجـه ، في « برودوي » عام ١٩٦٣ . في الاسفل : « الانسان والانسان المتفوق » على المسرح القومي البلجيكي ، عام ١٩٦٣ .



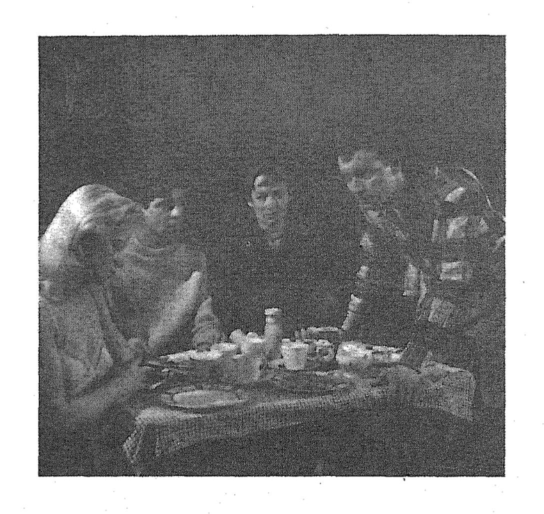
ان هجوم « شو » على الافكـار الطبقية المسبقة ، فقد الكثير من قوتـه ، لصالح المراءات عمل متفوق : « جان مورو » و « جا نماريه » في « بيكماليون » ، على مسرح « البوف ـ الباريسية » (اخراج « جان ماريه » ، عام ١٩٥٥) .



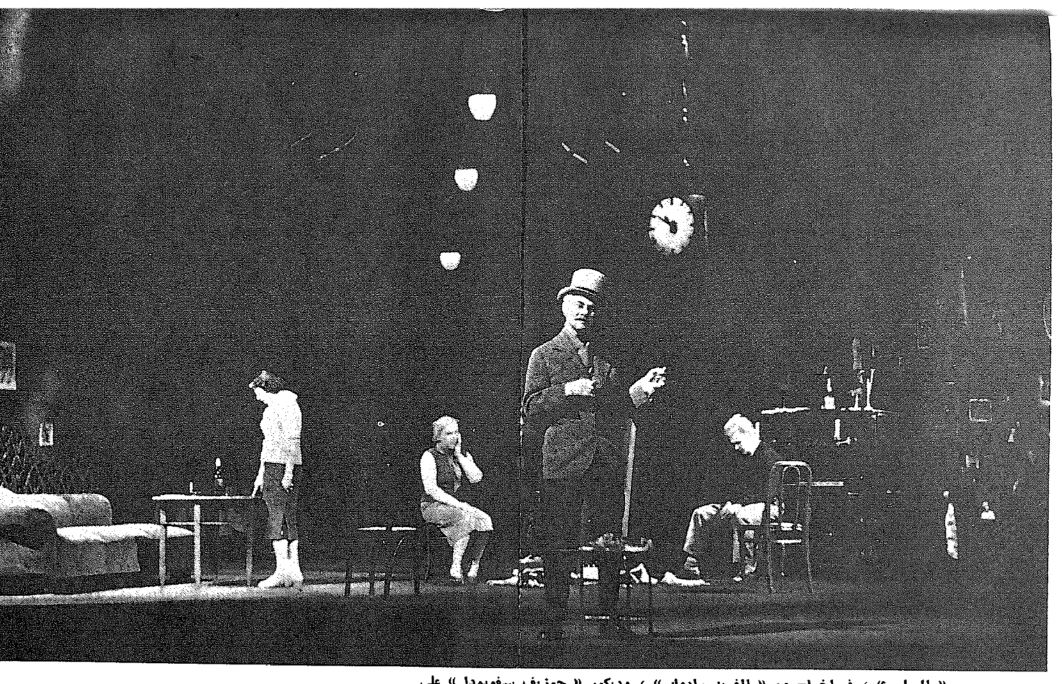
« اندروكليس والاسد » ، على « مسرح الكيلد » في نيويورك .



« القديسة جان » ، اكثر اعمال « شو » اثارة للمشاعر ، وصدقا : « آنا بروكليمر » تقوم بدور البطلة ، في اخراج من « ماريو فيريرو » (روما ، عام ١٩٦٢) .



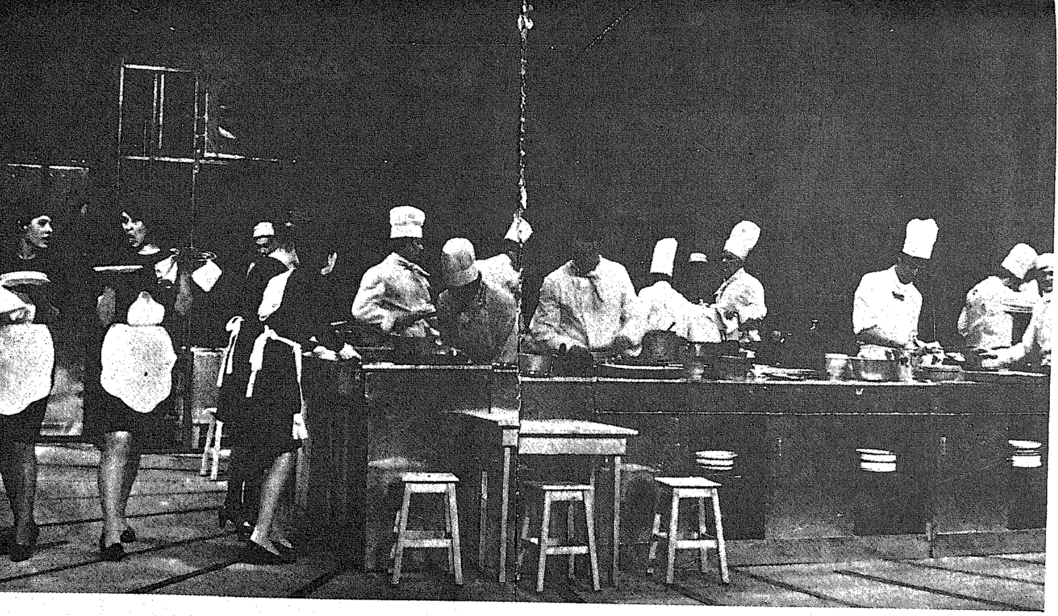
تتسم اعمال « جون اوزبورن » الاولى بدراسة الاخلاق ، والانحياز للبؤساء ، وتبني تمرد فوضوي : ههنا : « سلام الاحد » في اخراج من « توني ريشارد سون » على مسرح البلاط الملكي ، بلندن ، عام ١٩٥٦ .



« المسلي » ، في اخراج من « الفريد رادوك » ، وديكور « جوزيف سفوبودا » على مسرح براغ القومي ، عام ١٩٥٩ .



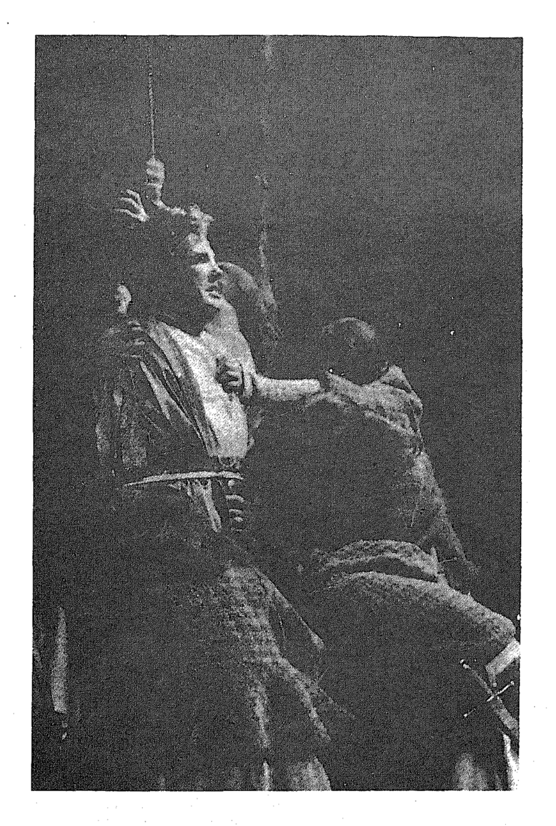
« جذور » ، القسم القروي من ثلاثية « ارنولد فسكر » على مسرح البلاط الملكي ، بلندن (اخراج « جون ديكستر ») .



مسرحية ـ تحقيق : « المطبخ » لـ « فسكر » ، على « سيرك مونمارتر » ، تقدمها فرقة « مسرح الشمس » لـ « اريان منوشكين » ، عام ١٩٦٧ .



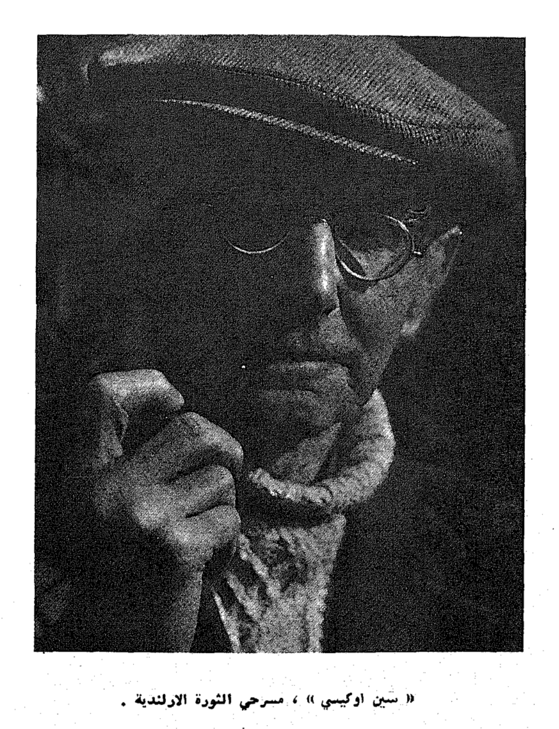
مرح تارة دامع ، وطورا فاضح بعض الشيء : « طعم عسل » ، لـ « شيلاغ ديلانيه » ، في اعداد « غبرييل آروت » و « فرنسواز ماليه جوريس » ، على مسرح « الماراتون » ، مع « هوغيت هو » و « برنار نويل » و « ليلا كيدروفا » (عام ١٩٦٠) .



« البير فينيه » في « آخر وداع ارمسترونغ » من اخراج « جون ديكستر » و « وليم كاسكيل » ، في ديكور والبسة « رينيه آليو » ، على المسرح القومي بلندن .

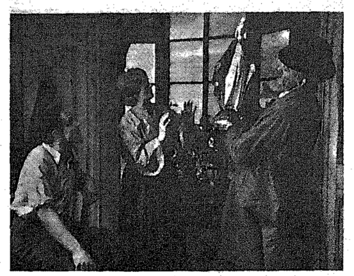


ان واقعية قاسية واحيانا مزعجة تخدم ، لدى « جون اردن » ، تحليلا اجتماعيا ، مكشوفا وموضوعيا . ههنا : « ستعيشون كالخنازير » ، من اخراج « كي ريتوريه » على « مسرح الشرق الباريسي » (عام ١٩٦٦) مع « ارليت تيفاني » و « روزي فارت » .



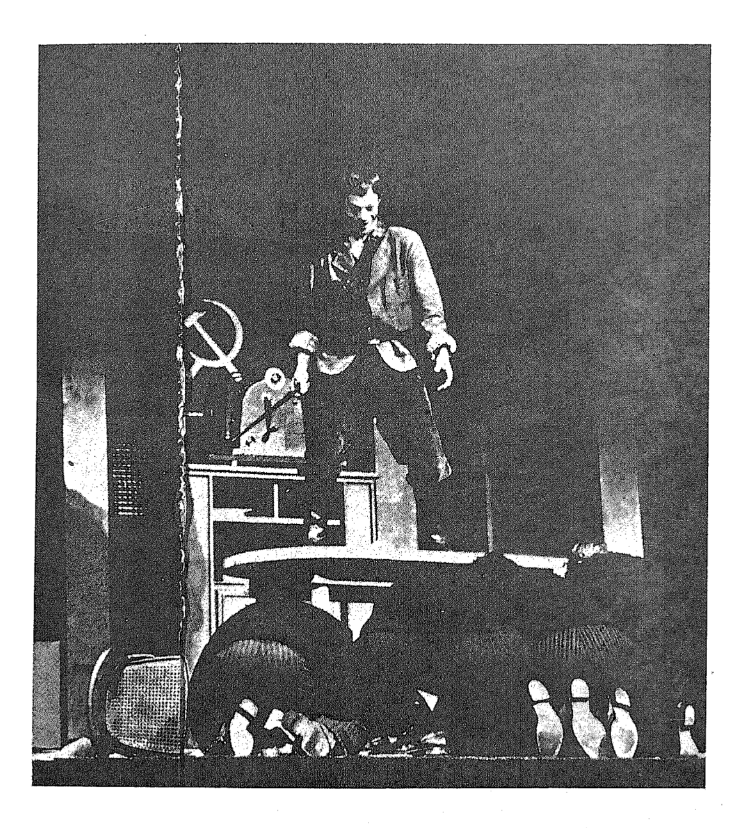
« سين اوكيسي » ، مسرحي الثورة الارلندية .





في الاعلى : « ظل قناص » ، اخراج « ستيفان اربيل » ، على مسرح « جيرار فيليب »، في « سان دنيس » عام ١٩٦٤ .

في الاسفل : « ورود حمراء لي » ، على مسرح « هامر سميث الفنائي » .



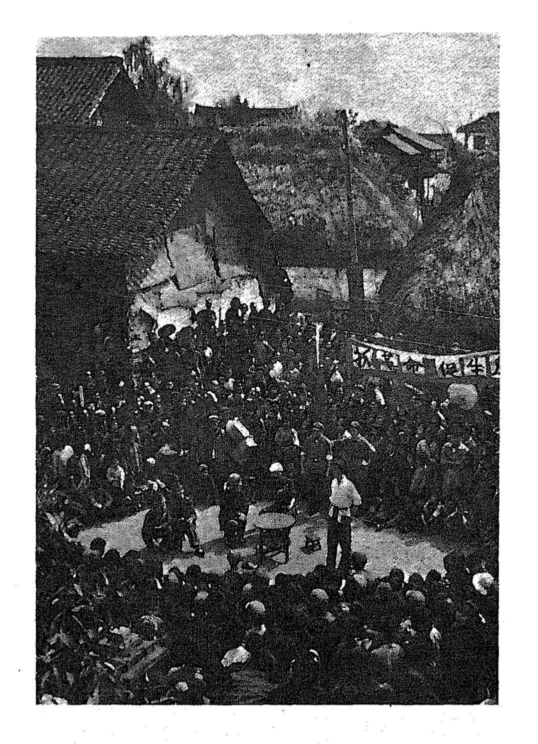
« النجمة تصبح حمراء » ، اخراج « غبرييل غاران » على « مسـرح الكومون » في
في « اوبر فيلييه » (عام ١٩٦٢) .



في « الديك اللعين » يهاجم « اوكيسي » بذكاء التزمت الديني (اعداد الماني من « هلموت بايرل » و « هانس جيورج زيمجن » ، واخراج « جوتارد مولر » في « مسرح القرفة » بلايبزغ عام ١٩٦٩) .



« رهينة » لـ « برندان بيهان » ، تصور الصراع ضد النظام البريطاني في ايرلندا الشمالية (اخراج « جورج ولسن » على « مسرح فرنسا » ، عام ١٩٦٢) .



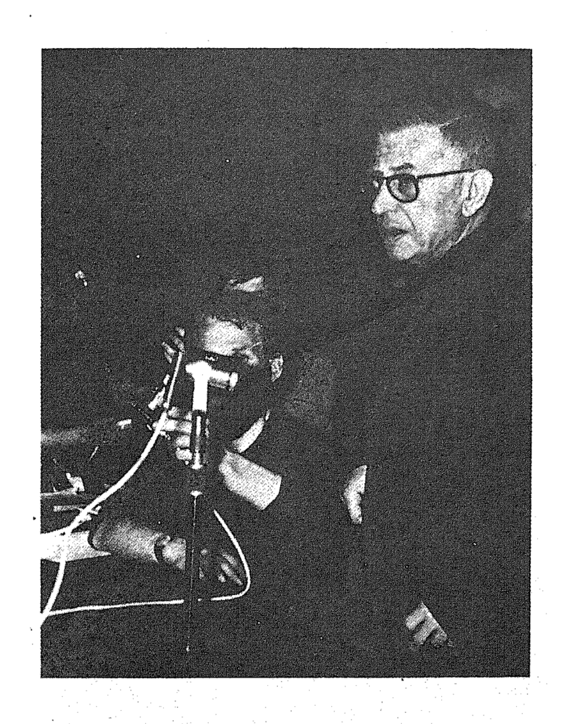
ان الثورة الثقافية في الصين قد عززت سكتشات التحريض السياسي ، تمثلها فرق متجولة ، في الارياف والمنشآت .



« لا اريد ان اموت احمق » : تركيب نصوص واغان ورسوم ، حول احداث ايـار وحزيران عام ١٩٦٨ بباريس . كتبها « فولينسكي » ، واخرجها « كلود كونفورتيس » . وهي توفق بين النقد اللاذع والمسرح التحريضي .



« تانيا بالا شوفا » و « ميشيل فينولد » و « كابي سيلفيا » في « الباب الموصد » ، على مسرح « الكوميدي كومارتان » ، عام ١٩٥٢ .



« جان ـ بول سارتر » في السوربون ، في ايار ١٩٦٨ .



« الذباب » ، من اخراج « فيرا كورين » ، في مهرجان ليون (المسرح الروماني على تلة « فورفيير » عام ١٩٥٥) .

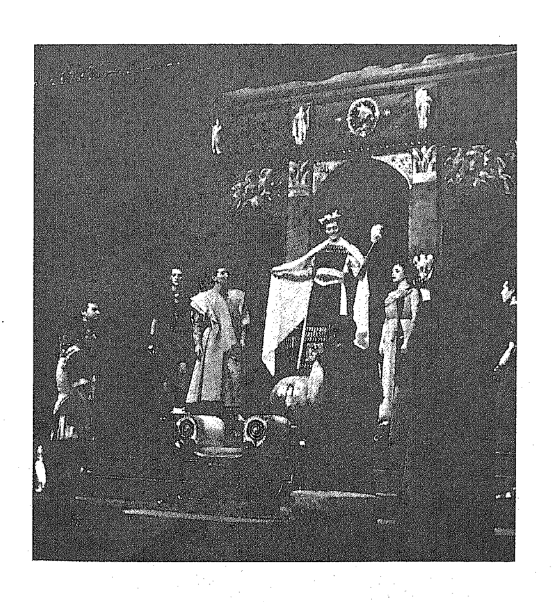




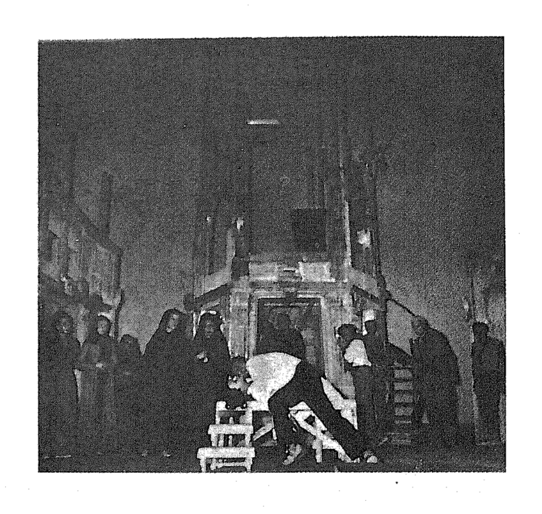
مسرجيتان لسارتر ، على « مسرح انطوان » عام ١٩٤٦ . (ص ٢٥٢ : « حبيب بنكليا » و « هيلينا بوسيس » في « البغي المحترمة » .)



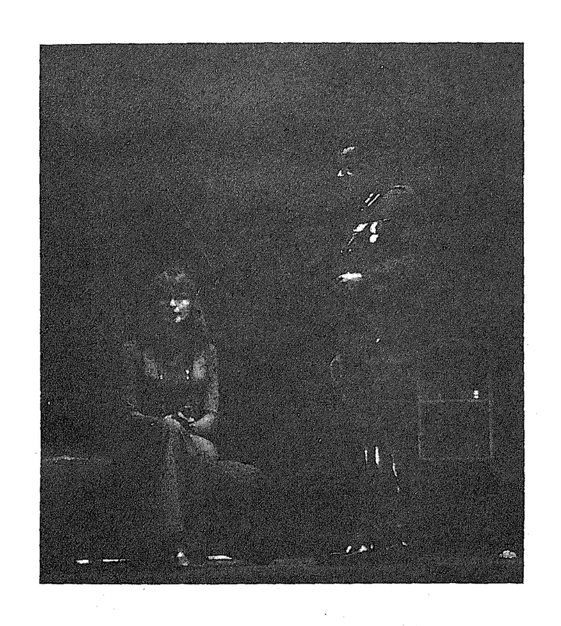
بعد الاسطورة الكلاسيكية ، والمجاز ، ومأساة المقاومة ، والفودفيل اللاذع ، يستخدم « سارتر » الدراما التاريخية الكبيرة المستوحاة من « جوته » : « الشيطان والله » ، كي يشحنها بفلسفته . وان هذه المسرحية ، منذ تقديمها عام ١٩٥٢ ، وهي اكثرها اثارة وربما اكثرها ثراء ، قدمت مجددا عام ١٩٦٨ على « المسرح القومي الشعبي » ، في اخراج من المؤلف نفسه ، وديكور والبسة « اندريه اكار » . في دور « جوتس » : « فرانسوا بيرييه » .



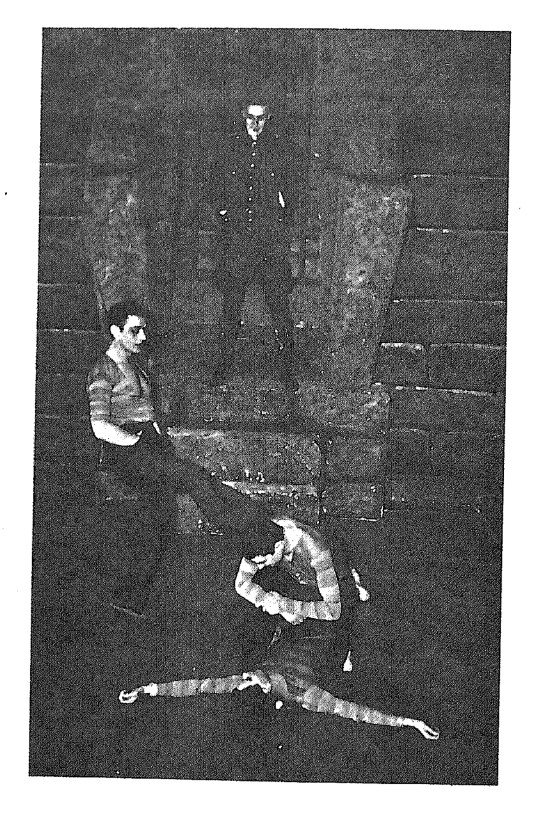
« كاليفولا » ، المسرحية الوحيدة لـ « كامو » ، ذات موضوع تاريخي ، وهي خطاب حول تناقضات الحرية . وقد اعيد عرضها على « المسرح الصغير » بباريس عام ١٩٥٨ ، مع « جان ـ بيير جوريس » في دور « كاليفولا » ، باشراف المؤلف نفسه ، الذي انصرف في الخمسينات ، خصوصا الى اخراج واعداد اعمال روائية .



« حالة حصار » قدمت على مسرح « ماريبني » عام ١٩٤٨ ، في اخراج من « جان لويس بارو » ، وديكور « بالتوس » ، وقد استعاد فيها « كامو » موضوع روايته « الطاعون » .



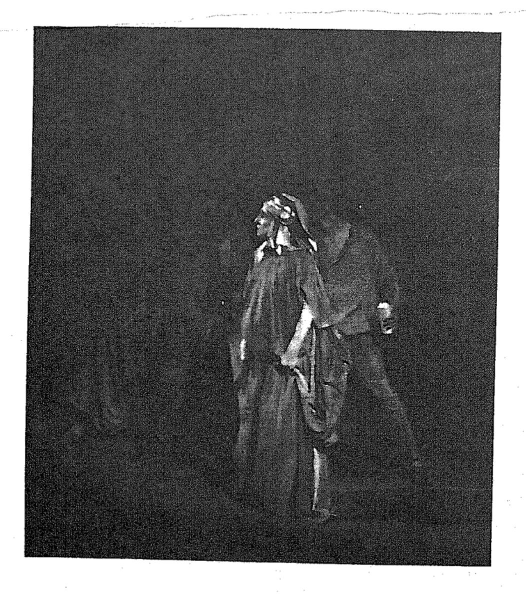
« سجناء التونا » ، آخر مسرحية لسارتر ، تحاكم الطبقة الحاكمة الالمانية ، لا طبقة المغامرين السياسيين ، ولكن طبقة رجال المال والصناعة الذين سهلوا ظهور النازية .
« ايفلين ريه » و « سيرج رجياني » ، في اخراج من « فرنسوا بيرييه » ، على « مسرح الاثينيه » عام ١٩٦٥ .



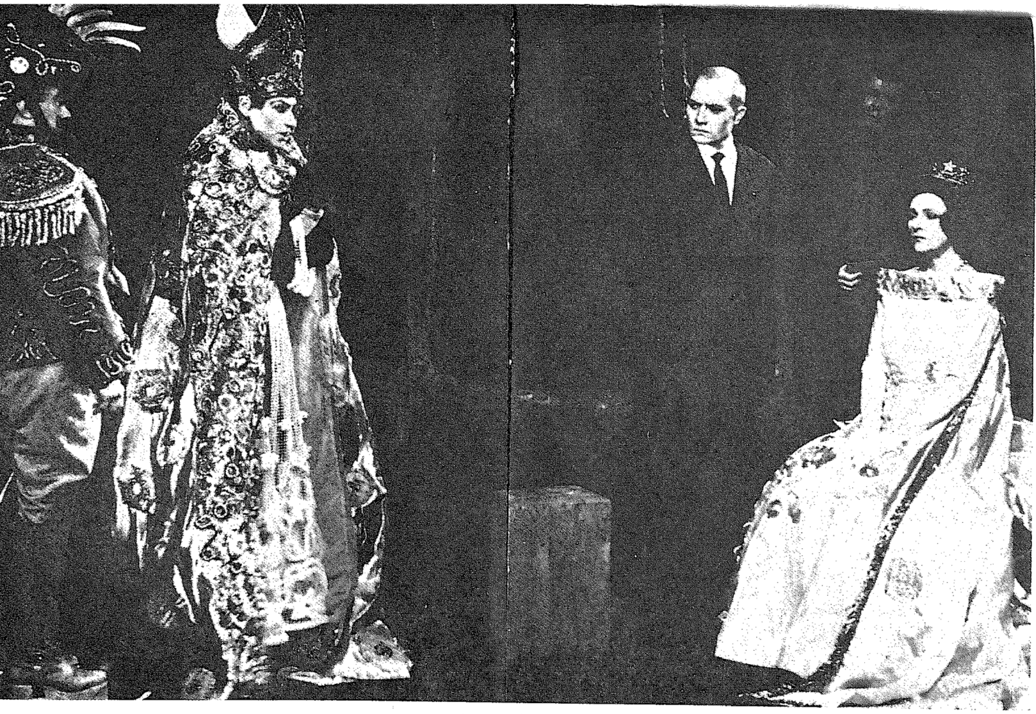
« رقابة مشددة » ، على « مسرح الماراتون » عام ١٩٤٩ . هذه المأساة لكائنات نبذهم المجتمع ، تجد اساسها في تجربة « جينيه » المعاشة .



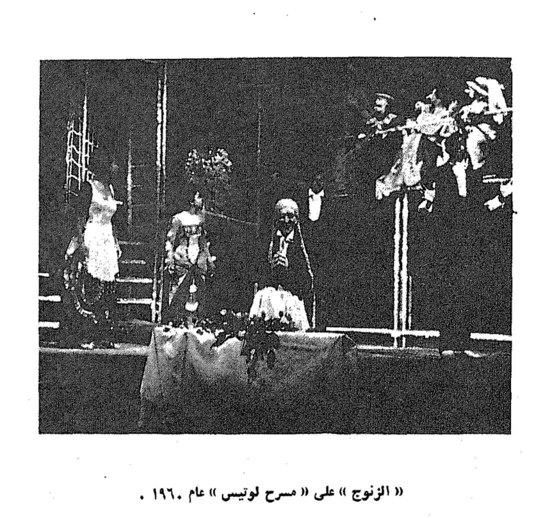
ان تطلع الطبقات الدنيا الى تبني طرق عيش الطبقات العليـا ، هو لازمة مسـرح « جا نجينيه » التي يعبر عنها في شكل رمزي هو شكل التنكر . « ايفيت ايتيفانت » و « مونيك ميليناند » في « الخادمات » ، على « مسرح الاثينيه » عام ١٩٤٧ .



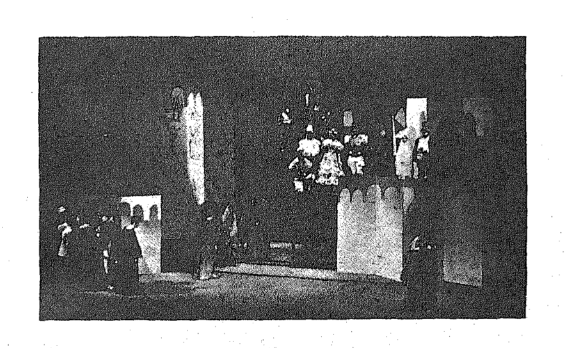
« الحواجز » ، هي مسرحية « جينيه » الوحيدة التي تعالج موضوعا راهنا : حرب الجزائر . وقد جلب له ذلك احتجاجات عديدة وثبتت سمعته ككاتب فضائحي ، سبق تثبيتها في « الشرفة » ، التي تستعيد موضوع التنكر ، اذ تمزج السياسة بمقدرات مبغى. هنا « الحواجز » على « مسرح فرنسا » (اخراج « روجيه بلان » ، ديكور والبسة « اندريه اكار » عام ١٩٦٦) .



« الشرفة » على « مسرح الجمناز » (اخراج « بيتر بروك » ، باريس عام ١٩٦٠) .



« الزنوج » على « مسرح لوتيس » عام ١٩٦٠ .



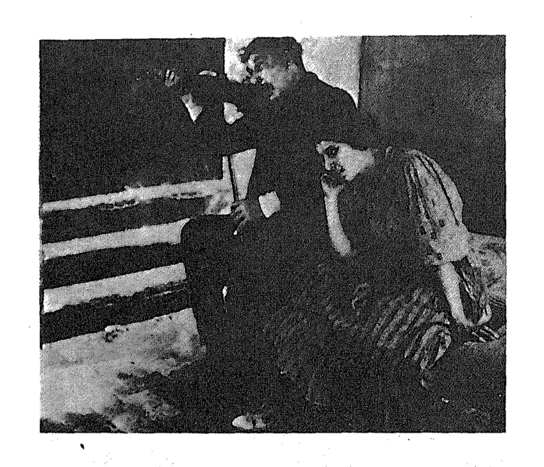
« الحواجز » على « مسرح فرنسا » (عام ١٩٦٦) .



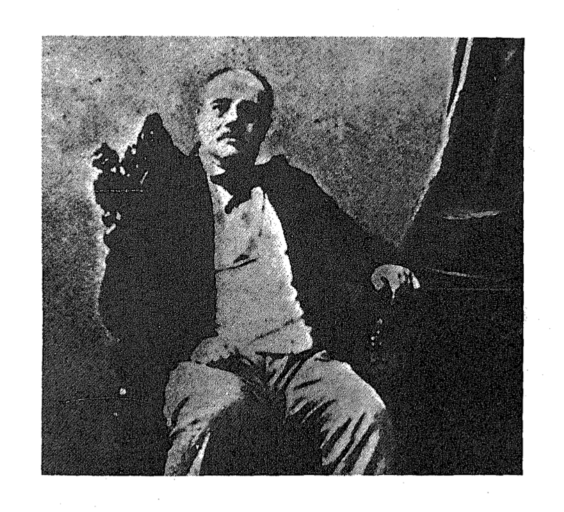
« مادلين رينو » ، « برنار روسيليه » و « ماريا كازاريس » في « الحواجز » ، على مسرح فرنسا .



احـد التبدلات الكثيرة للممثـل الايطالـي « ليوبولدو فريغولي » ، الـذي تعيـد « اسيكتنشاته » الصلة بين تقليد الكوميديا الارتجالية ونشوء مسرح شعبي جديد ، وايضا نشوء السينما الصامتة . (مكتبة الارسنال) .



« ضائعون في الظلمات » ، فلم ايطالي صامت ، عام ١٩١٤ .



« غوستافو مودينا » ، ممثل كبير ، وفنان ملتزم (مكتبة الارسنال) .



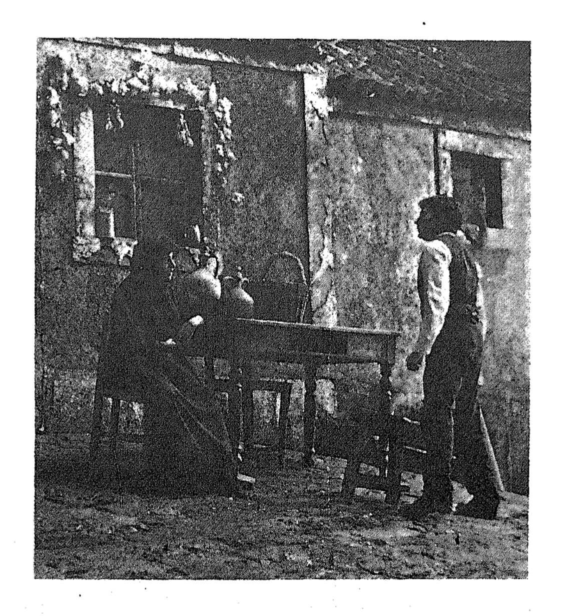
« ايليونورا دوز » في « مضيفة النزلاء » عام ١٨٩٠ (مكتبة الارسنال) .



« غزل ريفي » لـ « فيركا » ، تقدمها فرقة « جيوفاني كراسو » عام ١٩٠٤ (مكتبة الارسنال) .



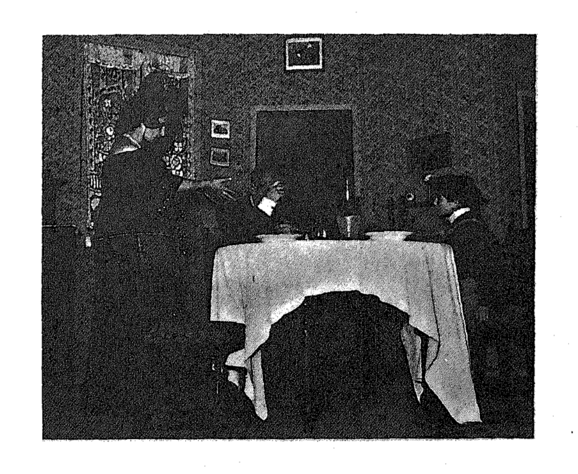
« مما لك الى ما هو لي » ، حيث يطرح السؤال « فيركا » حول البنى في ايطاليا الجنوبية ، وحول روح الخضوع والتنازل والخيانة الاجتماعية ، استقبلت على نحو نيء من قبل الجمهور الايطالي في مطلع هذا القرن . (ههنا : اخراج « باولو جيورانا » على «مسرحستابيليه دى روما » ، عام ١٩٦٦) .



في « الذئبة » يصف « فيركا » الموقف السيكولوجي لفلاحي صقلية . اخراج « فرانكو زيفيريلي » على « مسرح كيرينو » بروما (عام ١٩٦٥) مع « آنا ما نياني » .



كتب « جيوزيبيه جياكوزو » درامات تاريخية ، ابتلعها النسيان ، ولكنه يحتفظ بكل اهميته ، داخل الحركة الطبيعية ، في مسرحياته ذات النقد الاجتماعي ، التي تمثل وجهة نظر البورجوازية الصناعية المستنيرة . « مثل الاوراق » من اخراج « لوكينو فيسكونتي » (عام ١٩٥٥) مع « لينا فولونكي » و « سالفو راندونيه » .



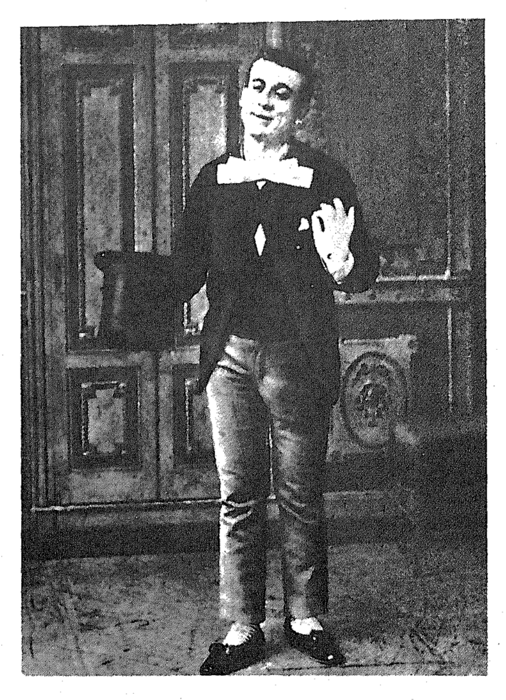
« متاعب السيد ترافيت » من « فيتوريو برسيتزيو » ، وهي مسـرحية بلهجـة « بييمونت » على مسرح « بيرانديلو » (روما عام ١٩٥٣) .



« مدينتنا ميلانو » ، احدى افضل مسرحيات المؤلف العامي « كارلو برتولاتزي » ، وقد اشتهرت في الخارج باخراج « جيورجيو شتريهلر » على « المسرح الصغير » بميلانو (ديكور لوشيانو داميانى ، موسم ١٩٦١ – ١٩٦٢) .



« المشعل تحت المكيال » ، مزيج من رمز وحقائقية وفولكلور ، من « غبرييل دانونزيو »
(اخراج « بونوكوريه ايلوميناتي » ، روما عام ١٩٥٥) .



« ادواردو سكاربيتا » في كوميديته « بؤس ونبل » (مكتبة الارسنال) .



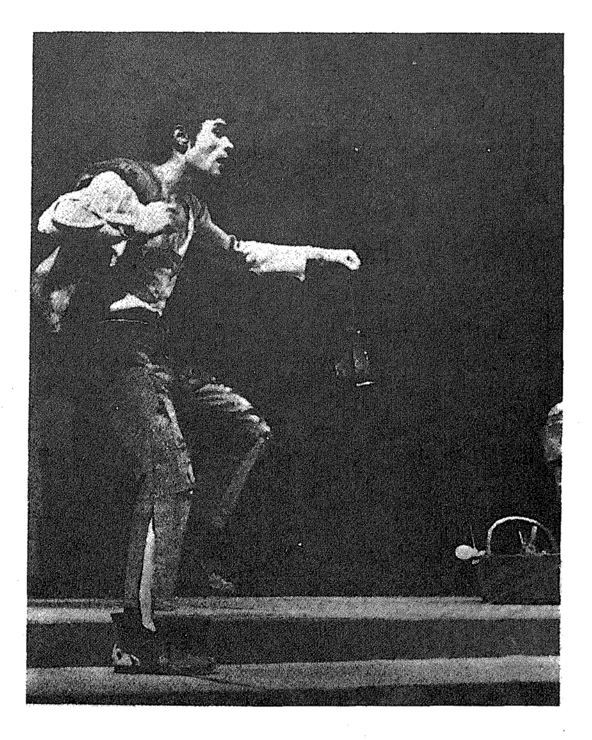
مسرحيتان من « ادواردو سكاربيتا » ، أخرجهما ومثلهما « ادواردو ديه فيليبو » .

(ص ٣١٠ : « بؤس ونبل » مع « تيتينا ديه فيليبو ») .

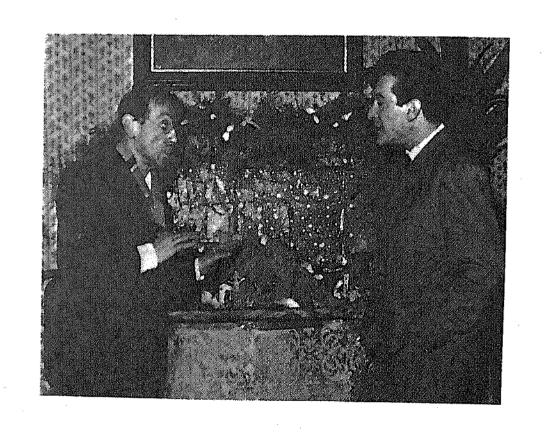
(ص ٣١١ : « البناطيل المحظوظة ») .



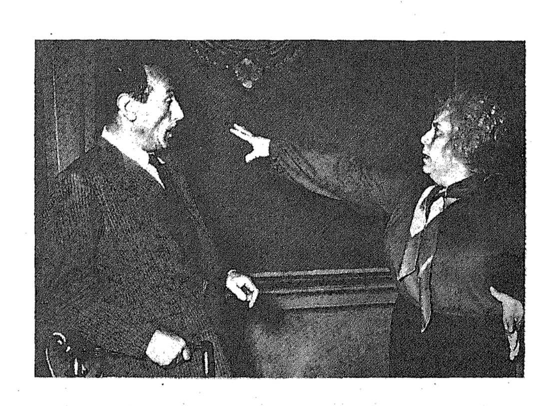
« موسيقى عميان » ، مسرحية ذات فصل واحد ، هي جزء من عرض لمشاهد مختارة خصص لاعمال « رافائيليه فيفياني » الاول ، من قبل فرقة « مسرح ستابيليه دي روما » .



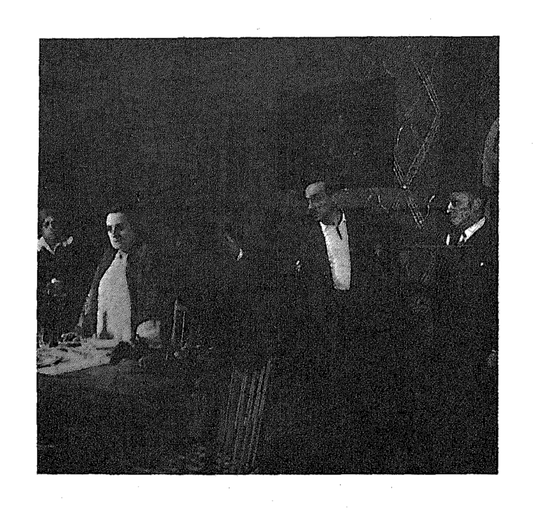
« طريق طليطلة في الليل » ، من « فيفياني » . اخراج « جيوزيبيه باتروني كريفي » على مسرح « ستابيليه » بروما .



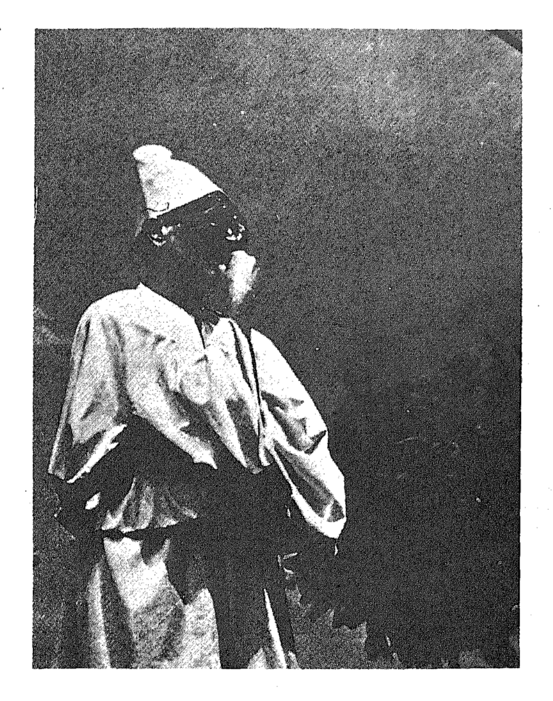
« ادوارد ديـه فيليبو » اخرج ومثـل جميـع مسرحياتـه : « نويـل » لدى آل « كوبييلو » ، عام ١٩٥٧ .



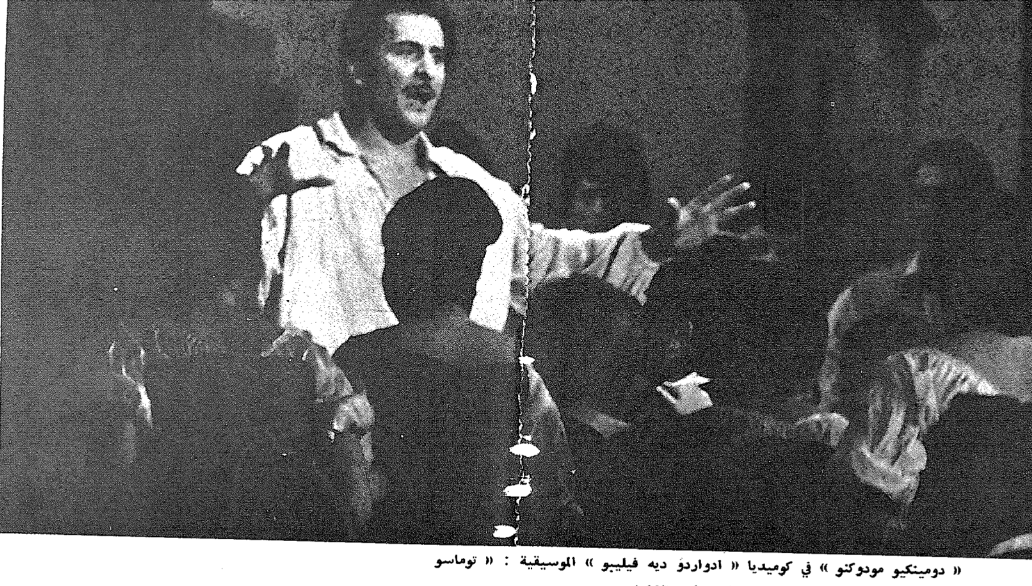
« ادواردو ديه فيليبو » في « اشباح لعينة » على مسرح الامم ، بباريس عام ١٩٥٤ .



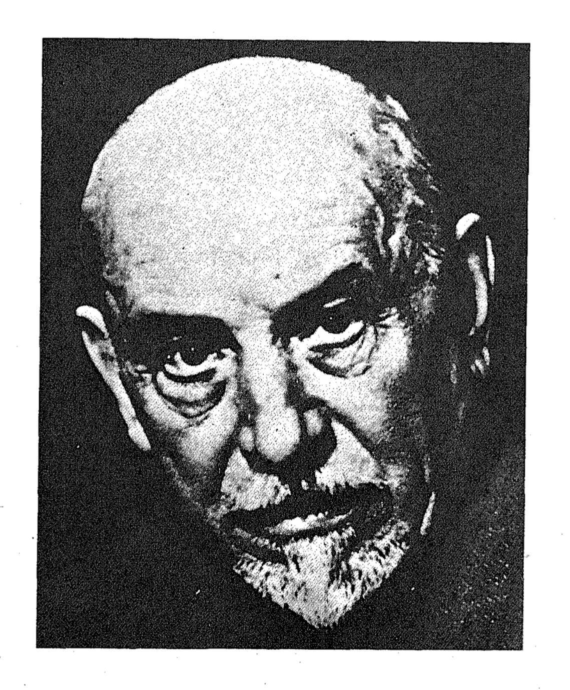
« تينا بيكا » ، و « تيتينا ديه فيليبو » و « ادواردو ديه فيليبو » و «جيورجيو اماتو» في « السيدة فيلومينا » ، ابان عرضها على « المسرح الهزلي » بنابولي ، عام ١٩٤٧ .



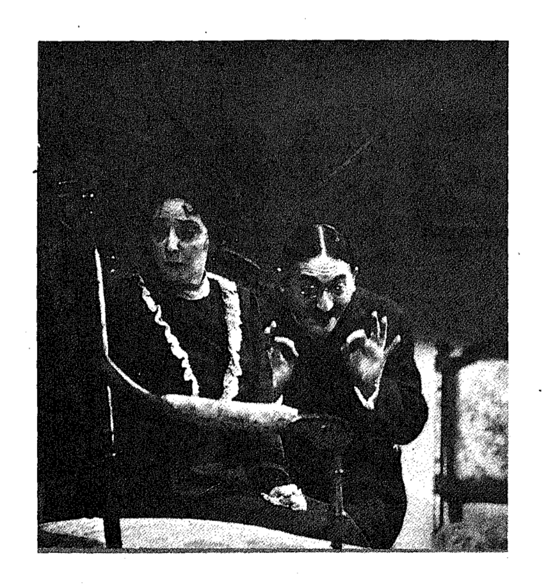
« ادواردو ديه فيليبو » في لباس قناع نابولي الشهير : « ابن بوليشينيل » ، على مسرح « كيرينو » بروما (اخراج المؤلف ، عام ١٩٦٢) .



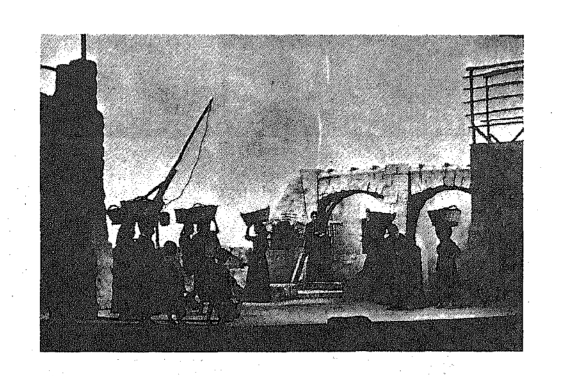
« دومينكيو مودوكنو » في كوميديا « ادواردو ديه فيليبو » الموسيقية : « توماسو الامالفي » ، (مسرح « سيستينا » روما ، عام ١٩٦٣) .



« لويجي بيرانديلو » ، روائي كبير ، ومحاول ممتاز ، وقد عرف ، ما بين الحربين العالميتين ، شهرة صاعقة بسبب مسرحياته ، التي اثارت جدتها الحيرة او الحماس .



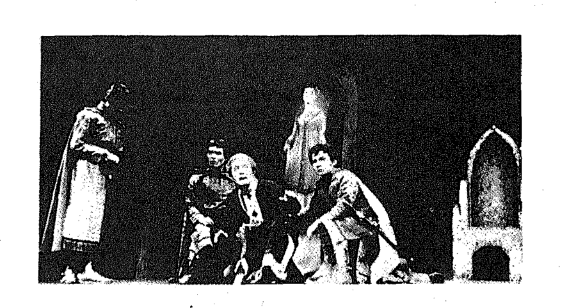
« القبعة ذات الاجراس » ، مسرحية تعود لدورة « اكريجانت » ، وهي اعداد لقصة « ريجينا بيانكي » و « فرانكو بارينتي » في اخراج من « ادواردو ديه فيليبو » ، على مسرح « كيرينو » (روما ، عام ١٩٦٥) .



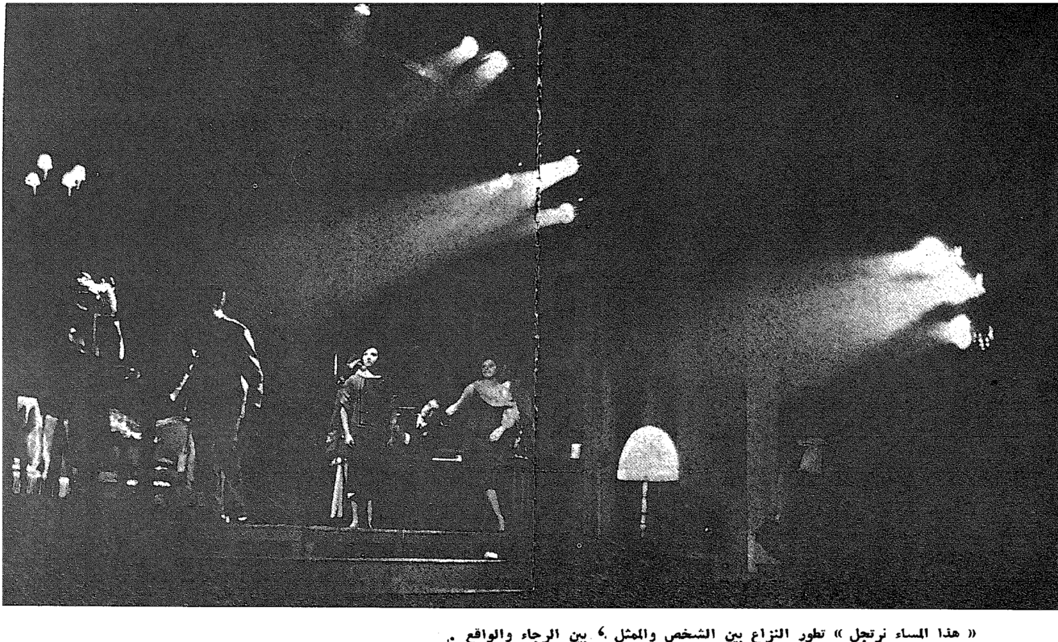
« ليولا » اخراج « فيتوريو ديه سيكا » وديكور « ايزيو فريجيريو » ، على مسرح « كيرينو » (روما ، عام ١٩٦١) .



« هلموت هيلد براند » و « تيلا دوريو » في « لكل حقيقته » ، من اخراج « فلهلم العجاير » على « مسرح المحكمة » ببرلين .



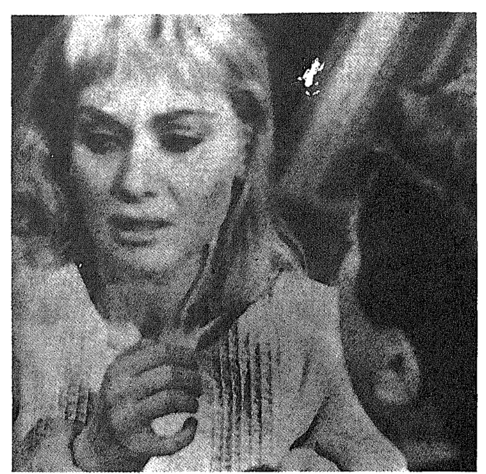
« انريكو الرابع » : اخراج وديكور « تتسوو اراكارا » ، على مســرح « كومــو » بطوكيــو . (عام ١٩٦٧) .

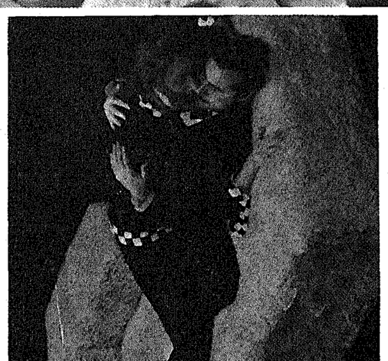


« هذا المساء نرتجل » تطور النزاع بين الشخص والممثل ، بين الرجاء والواقع .
اخراج « فيتوريو كاسمان » على مسرح « كيرينو » (روما ، عام ١٩٦٢) .



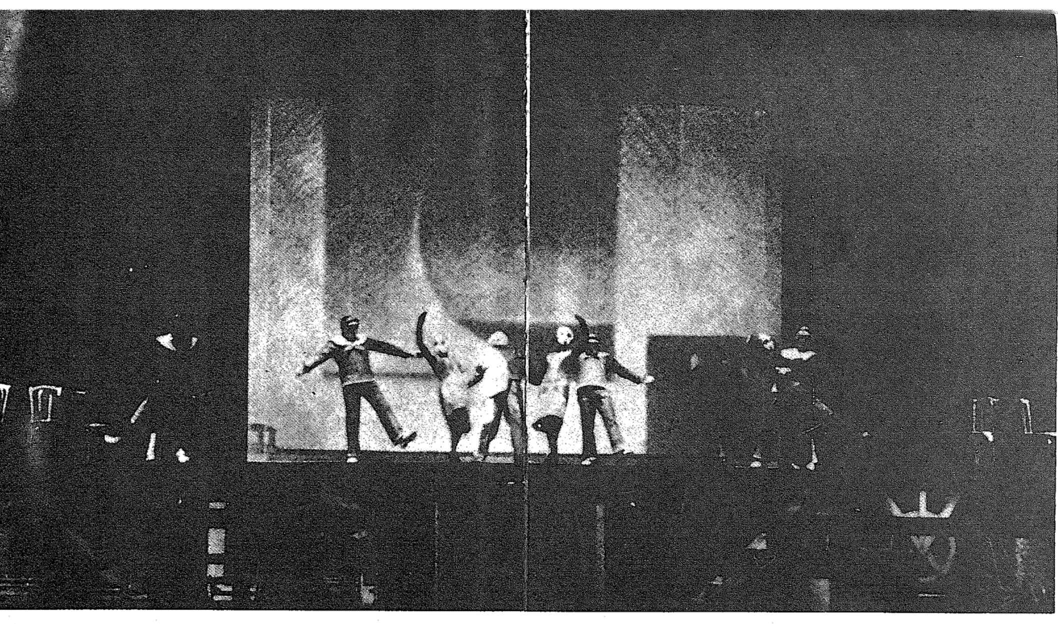
« ستة شخوص يبحثون عن مؤلف » ، اشهر مسرحيات « بيرانديلو » تفتتح سلسلة الدرامات التي يكشف فيها نزاع ظاهري ، بله مصطنع او رمزي ، اضطرابا عميقا في الضمير : « ايلا هفال » (السيدة باس) و « ليف اولمان » (في اخراج من « انغمار برغمان » على « المسرح القومي » باوسلو (عام ١٩٦٧) .





معظم مسرحيات « بيرانديلو » تقترح شخوصا يعانون من ضيق نفسي او من مآس مكبوتة (ص ٣٤٨ : « ديان شيلنتو » في « اكساء العراة » ، على « مسرح البلاط الملكي » (اخراج « دافيد وليام » ، عام ١٩٦٣) .

(ص ٣٤٦ : « روسيلا فالك » و « كارلو جيوفريه » في « لعبة الادوار » ، على مسرح « اليزيو » (اخراج « جيورجيو دى لولو » عام ١٩٦٥) .



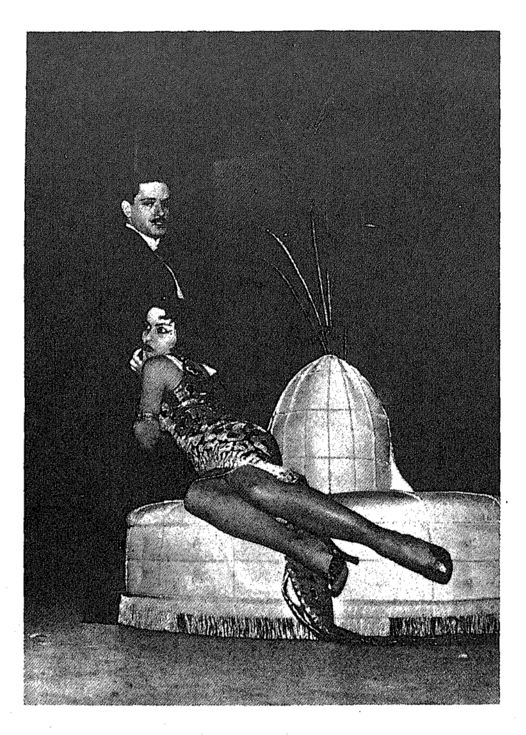
« عمالقة الجبل » مسرحية غير مكتملة ، تعكس جرح « بيرانديلو » ازاء عدم تفهم مجتمع يصم آذانه عن رسالته الشاعرية . اخراج « جيورجيو شترهلر » ، ديكور « ايزيو فريجيريو » على « المسرح الصغير » بميلانو ، ١٩٦٦ - ١٩٦٧ .



« ليولا » ، من اخراج « يوفيتا بيينكيبيفكس » ، على « مسرح نوفي » في « بوزنان »
(عام ١٩٦٤) .



« الحسناء في الغابة المسحورة » ، مسرحية ذات موضوع صقلي ، من « روسو دى سان سيكوندو » ، على « مسرح كولدوني » بروما ، عام ١٩٥٩ .



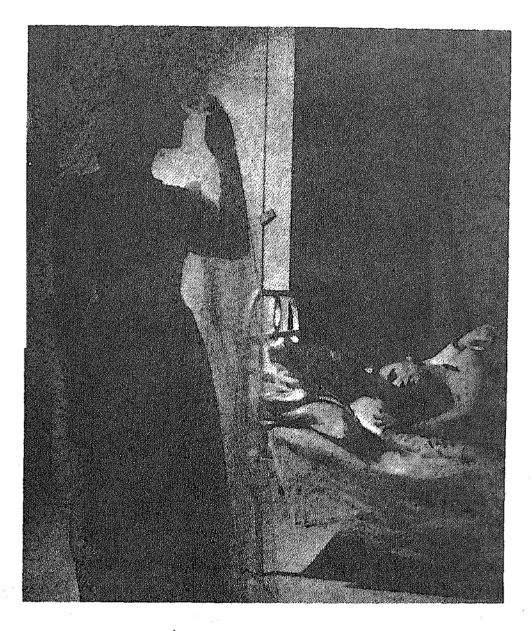
« إلهتنـا » مسرحيـة « ماسيمو بونتمبيلي » عاصـرت أعمـال « بيرانديلو » وهـي تذهب الى ما هو ابعد منها ، في البحث عن ادب مسرحي حديث (عرض « مسرح فيـا فيتوريا » برومـا) .



في ((فساد في قصر العدل)) يسترسل ((اوغوبيتي)) ، وهو قاض كبير ، لا في نقد الاوساط القضائية وحسب ، ولكن أيضا في التفكير في مسؤولية كل انسان ، وإذن في التناقض الكامن في كل عدالة انسانية (((جانين باتريك)) و ((جاك كاستيلو)) في اخراج من ((جاك هويسمان)) ، على المسرح القومي البلجيكي ، موسم ١٩٦٦ ـ ١٩٦٧) .



« روزي فارت » و « آلان كوني » و « لورنس باتاي » و « سيلفيا مونفور » في « جزيرة الماعز » ، من اخراج « موريس كلافيل » ، على « مسرح النوكتامبول » (عام ١٩٥٣) .



مسرحية « اللاعب » لـ « أوغوبيتي » تكشف أكثر من مسرحياته السابقة (ولا سيما « جزيرة الماعز » هلعه امام الدناءة التي تفسر ، في نظره ، جميع السلوكات البشرية (عرض المسرح القومي البلجيكي) .

الفهرس

٣٥٠٠ ط ١ / ٢ / ١٩٨٥

